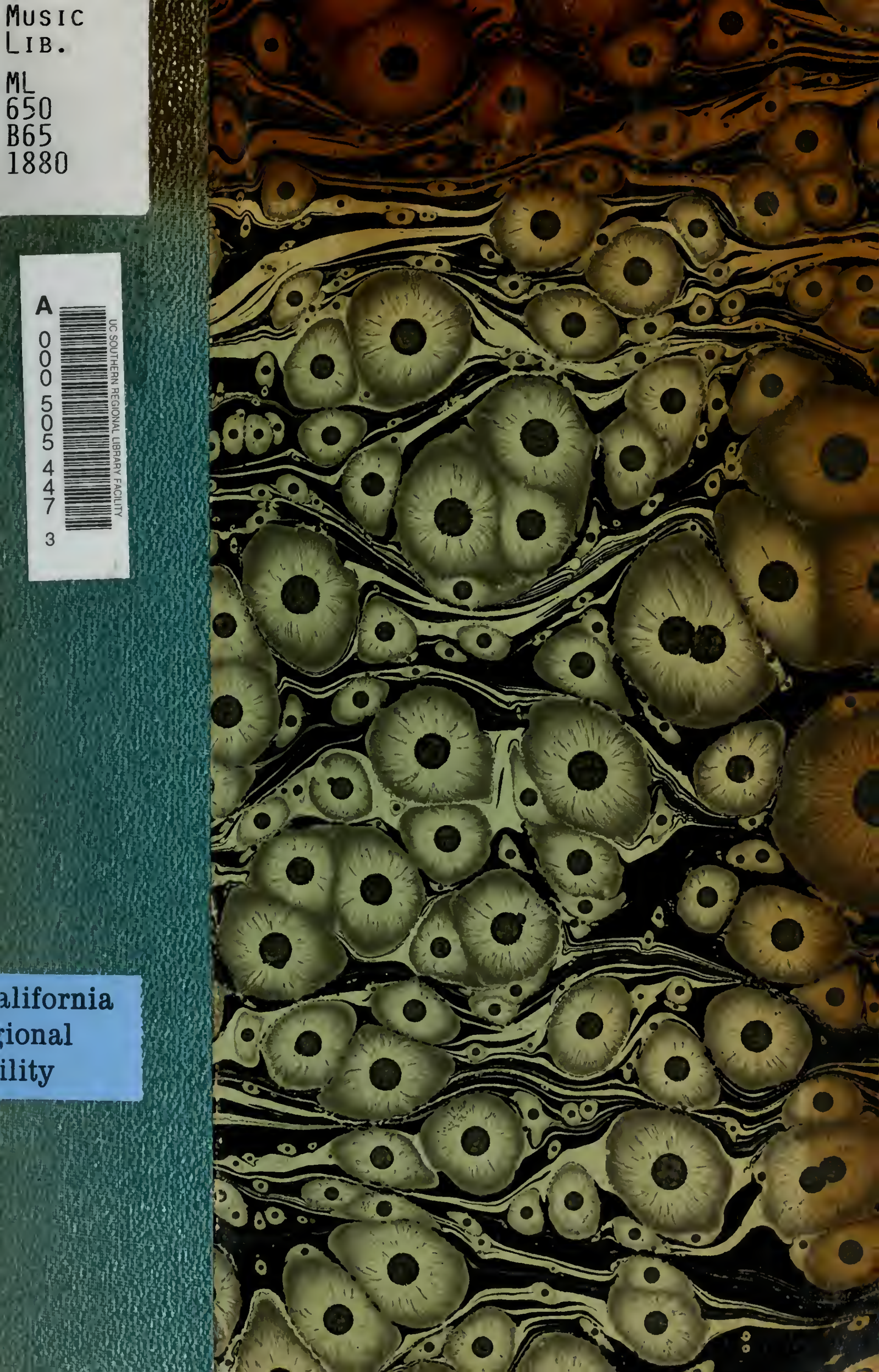
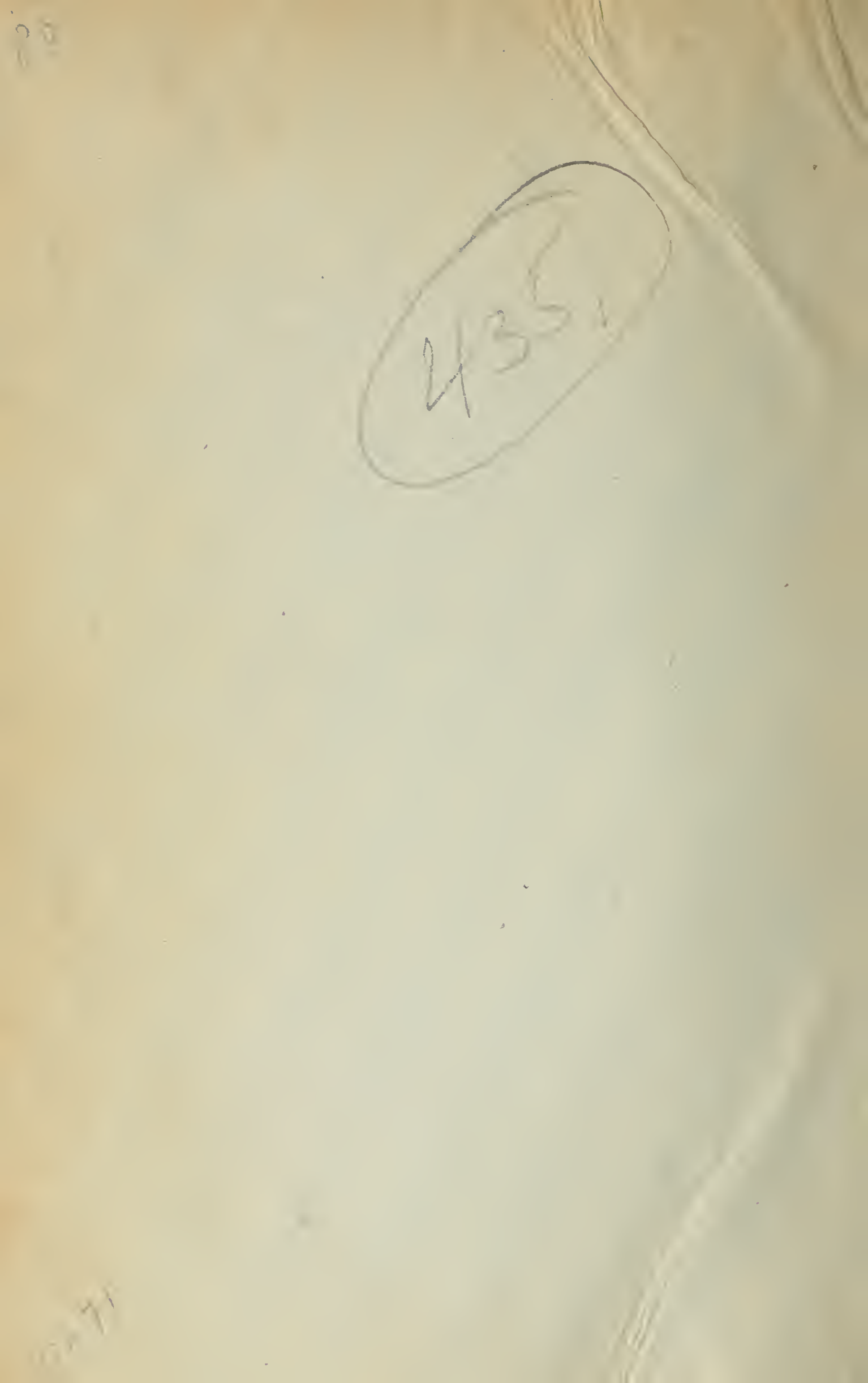


MUSIC LIB.
ML
650
B65
1880
A 000 505 447 3
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
alifornia
gional
ility






435

HISTOIRE ANECDOTIQUE DU PIANO

PAR

SPIRE BLONDEL

EXTRAIT DE LA REVUE BRITANNIQUE
Livraison d'octobre 1880.

PARIS
BUREAUX DE LA REVUE BRITANNIQUE
BOULEVARD HAUSSMANN, 50

1880

SOMMAIRE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LA LIVRAISON D'OCTOBRE 1880.

Voyages.

UNE EXCURSION EN TRAINEAUX A RENNES, AU PAYS DES LAPONS.

Législation. — Sport.

LE GIBIER ET LE BRACONNAGE EN ANGLETERRE.

Voyages. — Mœurs.

JOURNAL D'UN SÉJOUR A CANTON (2e et dernier extrait).

Art musical. — Industrie.

HISTOIRE ANECDOTIQUE DU PIANO.

Mœurs. — Scènes humouristiques.

UN BAL DANS UN MONASTÈRE TOSCAN.

Politique contemporaine. — Suffrage universel.

L'ÉLECTION PRÉSIDENTIELLE AUX ÉTATS-UNIS.

Physiologie. — Pédagogie.

PHYSIOLOGIE ET INSTRUCTION DU SOURD-MUET.

Art industriel.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE AU PALAIS DE L'INDUSTRIE.

CHRONIQUE SCIENTIFIQUE.

PENSÉES DIVERSES.

CORRESPONDANCES DE LA REVUE BRITANNIQUE.

Nouvelles des sciences, de la littérature, des beaux-arts, du commerce, etc., etc.

Correspondance d'Allemagne. — L'exposition de l'œuvre de feu Charles-Frédéric Lessing. — L'exposition annuelle des beaux-arts. — L'école réaliste. — Les paysagistes de Dusseldorf. — Musique : *les Machabées* de Rubinstein. — Congrès des médecins et naturalistes. — Expériences d'hypnotisme. — L'étymologie du *Salamander*.

Correspondance d'Orient. — La politique de l'isolement. — Opinion de la presse étrangère. — Les points noirs. — L'alternative. — L'échec au ministère Gladstone. — L'eunuque Bahram et les résolutions viriles du Sultan. — Le harem et ses ressourecs particulières : moyen infaillible de le faire capituler. — Notre insuffisance diplomatique. — La Russie ; son revirement et ses préparatifs contre la Chine. — Entente des agents russes et allemands dans l'extrême Orient. — L'alliance des trois empereurs. — Le Tonquin.

Correspondance d'Italie. — Les craintes sourdes. — L'isolement. — L'utopie de la confédération latine et les intérêts latins dans la Méditerranée. — Les attaques contre les Romagnes. — Brigandage à Naples et en Sicile. — Garibaldi à Gênes. — *Cose del Vaticano.* — Le rire sardonique. — *L'idéalisme et la littérature*, par Nicolo Gallo.

Correspondance de Londres. — Gladstone dans l'embarras. Rôle ridicule qu'il fait jouer à l'Angleterre. Les troubles d'Irlande. Faiblesse et incertitude du ministère. L'assassinat d'Ebor-Hall. Lettres pastorales des évêques catholiques. — Un institut de science universelle fondé par la plume de fer. Sir Joseph Mason. Etablissements d'instruction publique fondés par la charité privée. — Congrès de science sociale. — Ecole d'art écossais. — Concours de chiens de berger. — Réouverture des écoles de médecine. — Gretna-Green et Héligoland. — Les gypsies ou bohémiens. — Romans nouveaux. — Théâtres. — Correspondance d'Amérique. — Les élections.

Chronique et bulletin bibliographique. — Les craintes de guerre. — Le nouveau ministère. — Réalisation d'une prédiction de M. Thiers. — Les scandales. — L'édilité parisienne, égouts et incendies. — *L'Algérie* de M. de Tchihatchef. — Livres nouveaux. — Théâtres.

HISTOIRE ANECDOTIQUE DU PIANO

PAR

SPIRE BLONDEL

EXTRAIT DE LA REVUE BRITANNIQUE
Livraison d'octobre 1880.

PARIS
BUREAUX DE LA REVUE BRITANNIQUE
BOULEVARD HAUSSMANN, 50

1880

HISTOIRE ANECDOTIQUE DU PIANO

I

De tous les instruments de musique en usage aujourd'hui, il n'en existe pas dont la fortune ait été aussi rapide que le piano. Mais si sa forme est très connue, son origine l'est beaucoup moins.

Il faut remonter jusqu'à l'époque où l'on appliqua le clavier aux instruments à cordes pincées, pour en trouver les premiers débuts. C'est alors que le *psaltérion* et le *tympanon* produisirent, en se combinant avec l'antique *monocordion* ou *monocorde* (1), la classe spéciale des instruments à cordes et à clavier, parmi lesquels il faut citer le *clavicytherium* ou *clavicorde*, la *virginale*, l'*épinette*, le *clavecin*, et, comme dernier appareil perfectionné de ce groupe instrumental, le *piano-forte*, nommé simplement aujourd'hui *piano*.

Le plus ancien instrument à touches serait donc le *clavi-*

(1) Et l'un a concorde,
Gige, monocorde,
Harpe, siphonie...
(*Sermon en vers du treizième siècle,* publié par Achille Jubinal.)

Pour jouer du monocordion, il fallait agiter les doigts, soulever et laisser retomber les marches ou touches. Rabelais, qui forgeait les mots avec un rare bonheur, a employé le verbe *monocordiser des doigts* pour exprimer l'action de remuer, d'agiter avec les doigts, comme si l'on faisait le simulacre de jouer du *monocorde* ou *monocordion.* (Georges Kastner, *Parémiologie musicale,* p. 390.)

orde, sorte de cythare à clavier, dont les cordes, faites de boyau, résonnaient au moyen de petites lamelles de cuivre attachées au bout des touches.

Le clavicorde demeura en usage, en Allemagne, jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Il avait peu de sonorité, quoique les cordes de boyau eussent été remplacées par des cordes de métal; mais les sons, d'une extrême netteté, produisaient des effets tout particuliers. Sébastien Bach l'affectionnait beaucoup et le considérait comme le meilleur instrument pour l'étude de la musique de chambre. Le docteur anglais Burney, en parlant de la visite qu'il fit à Charles-Emmanuel Bach, à Hambourg, en 1772, dit : « M. Bach fut assez obligeant pour s'asseoir devant son clavicorde de Silbermann, son instrument favori, sur lequel il joua trois ou quatre de ses meilleures et plus difficiles compositions, avec la délicatesse, la précision et la vigueur qui l'ont rendu célèbre parmi ses compatriotes (1). » On voit, par la correspondance de Mozart avec son père, que cet illustre compositeur, dans ses pérégrinations, emportait un petit clavicorde parmi son bagage. Enfin, le Musée du Conservatoire possède un clavicorde d'une étendue de quatre octaves et un ton (d'*ut* grave à *ré*), qui servit à Grétry pour écrire ses premiers opéras (2).

Suivant Fétis (3), l'histoire de la musique ne mentionne aucun clavicordiste français dans le quinzième siècle. On ignore, il est vrai, remarque Georges Kastner (4), les noms des artistes de notre nation qui ont pu jouer de cet instrument, mais il est certain qu'il a été connu en France au moyen âge.

Ottomar Luscinius est le premier qui nous ait donné la figure du clavicorde dans sa *Musurgia*, imprimée à Strasbourg en 1536 (5). Le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*

(1) Burney, *A General History of Music*. London, 1776, t. VIII, p. 222

(2) Gustave Chouquet, *le Musée du Conservatoire de musique*, Catalogue raisonné, n° 226.

(3) *Revue musicale*. Paris, 1830, t. VIII, p. 176.

(4) *Parémiologie musicale*, art. Piano. Nous avons emprunté à ce savant ouvrage une partie de nos plus curieux renseignements.

(5) Les auteurs s'accordent à dire que, d'après les monuments qui en

(1627) (1), en donne également la description et le nomme *manichordion* (du latin *monochordium*). En effet, le clavicorde conserva d'abord le nom de *manicorde* ou *monocorde*, preuve évidente de son origine, jusqu'à ce que le nom de *clavicorde* prévalût.

Une charte sur parchemin, provenant des Archives du baron de Joursauvault et acquise par Aristide Farrene, nous apprend que, le 15 octobre 1497, des Allemands, joueurs d'instruments, parmi lesquels se trouvait une jeune fille jouant du manicordion, s'étaient fait entendre devant Louis XII, alors duc d'Orléans, au château d'Amboise, et avaient reçu des mains de Jacques Hurault, trésorier de ce seigneur, la somme de 6 écus d'or au soleil.

Le *Livre du Chevalier de la Tour Landry*, écrit de 1371 à 1372 pour l'enseignement de ses filles, parle d'un instrument qui, bien certainement, était le clavicorde, lequel fut très en faveur, en Angleterre, sous le règne de Henri VII, c'est-à-dire de 1485 à 1509. Elisabeth d'York, femme de ce monarque, en jouait, ainsi que le prouve un compte de ses dépenses particulières, où l'on trouve la mention suivante : « Août 1502, donné à Hugh Denis, pour avoir fait présent à la reine d'un clavicorde, iiij£. » Enfin, dans la relation des fêtes données à Westminster-Hall, en 1502, en l'honneur de Catherine d'Espagne, on lit que douze dames jouèrent des clavicordes, clavicymbales et autres instruments.

donnent la figure, le clavicorde était vertical; mais, selon M. Henri Lavoix fils, « tout porte à supposer que la forme horizontale et carrée, semblable à celle du psaltérion, était la plus répandue, et un splendide manuscrit de la Bibliothèque nationale du milieu du quinzième siècle (*l'Istoire et la conqueste du noble et riche Thoison d'or*, Bibl. nat., mss. franc. 331, f° CXLV, verso; in-f°) nous fait voir un clavicorde fort bien dessiné, et qui est, à notre connaissance du moins, la plus ancienne représentation de cet instrument qui existe dans les manuscrits. Il est posé à plat et affecte la forme d'un psaltérion coupé par la moitié, auquel on aurait ajouté un clavier et un jeu de languettes très visible sur la miniature. Il n'avait qu'une corde pour chaque son, et le plectre, de cuivre ou de bois, était attaché à l'extrémité de la touche. » (*Hist. de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, 1878.)

(1) Liv. III, *Des instruments*, p. 114.

II

Par la suite, on perfectionna le clavicorde. Une invention, qui consistait à frapper les cordes avec des morceaux de plume attachés à de très petits ressorts, fut appliquée à la *virginale*, dont la boîte était rectangulaire, comme celle de nos pianos carrés (1), et à l'*épinette*, qui avait la forme d'une harpe placée dans une position horizontale. Cette invention avait déjà été appliquée, bien que sous une forme plus grossière, au *clavicytherium*. La virginale était un perfectionnement de celui-là ; ses cordes, de différentes longueurs, et uniques pour chaque note, étaient d'acier, au lieu d'être de boyau ; quelquefois, on employait des cordes de cuivre. Parfois, on se servait, pour les notes aiguës, de cordes en or, en argent ou en soie ; mais elles étaient sujettes à se détériorer par l'effet de la température, et rendaient des sons moins harmonieux. La virginale, toutefois, ne fit pas oublier le clavicorde : cet instrument ne fut négligé que lorsque le *piano-forte* fut inventé.

La virginale, dont l'existence en Angleterre à la fin du quinzième siècle est prouvée par un proverbe inscrit sur les murs du château de Leckingfield, dans le comté d'York, sous Henri VIII (1485-1509), fut aussi connue dans le seizième siècle sur le continent. Martin Agricola, dans sa *Musica instrumentalis* (1529), en fait mention, comme aussi des autres instruments à touches de son temps, c'est-à-dire du *clavicorde*, du *clavicymbalum*, etc.

Plusieurs Vénitiens célèbres, entre autres Sagudino, secrétaire d'ambassade à Londres et fort habile sur la virginale, ont vanté dans leurs lettres les connaissances en musique du roi Henri VIII, ainsi que son talent sur cet instrument. Pas-

(1) La virginale avait généralement la forme d'un carré long. Sur le continent, elle se faisait souvent de forme triangulaire ; c'est celle que lui donne Prætorius dans son *Syntagma musicum*. « Son nom, dit Georges Kastner, paraît venir de l'usage que l'on faisait de cet instrument dans les anciens châteaux pour accompagner les douces voix qui chantaient les hymnes à la Vierge. »

qualigo, ambassadeur extraordinaire de Venise, dit dans sa correspondance : « Le roi parle le français, l'anglais, le latin et un peu l'italien ; il joue bien du luth et de la virginale, il chante à première vue, etc. »

D'après l'Introduction des dépenses particulières de la princesse Marie, par sir Frédéric Madden, les filles de Henri VIII étaient d'excellentes musiciennes. Elisabeth, fille de ce prince et d'Anne de Boleyn, avait surtout des talents distingués et aimait passionnément la musique. Suivant une lettre que lui adressait Catherine Parr, sixième et dernière femme de Henri VIII, elle jouait de trois instruments : la virginale, la régale et le luth ; et, en 1515, dans la lettre d'avis maternels que lui écrivait sa mère après sa séparation, elle lui recommande de jouer quelquefois de la virginale ou du luth, lorsqu'elle aura ces instruments à sa disposition. Cette princesse avait du reste l'habitude d'emporter avec elle ses instruments partout où elle allait, ce qui est prouvé par les comptes de ses dépenses, dans lesquels sont indiquées les sommes payées aux personnes qui allaient les lui accorder.

Le rarissime recueil publié, en 1611, sous ce titre : *Parthénie, ou la virginité de la première musique qui ait jamais été imprimée pour les virginales*, représente sur le titre une jeune femme jouant de la virginale. Cet ouvrage, au rapport de Hawkins (1), eut plusieurs éditions, toutes imprimées avec les mêmes planches. La dernière est de 1659. Pendant près d'un demi-siècle, dit le docteur Rimbault (2), la *Parthenia* a été, en Angleterre, presque le seul ouvrage dont se servaient les professeurs pour l'enseignement. Le fameux organiste John Bull, qui vécut sous les règnes d'Elisabeth et de Jacques Ier, roi d'Angleterre, a beaucoup écrit pour la virginale.

Au rapport de John Playford, éditeur d'un recueil musical concernant l'instrument qui nous occupe, les anciennes virginales contenaient vingt-neuf notes, et quarante-huit, les dièses compris. Il ajoute que, en dernier lieu, on augmenta ce

(1) *Hist. of Music*, vol. III, p. 287.

(2) *The Pianoforte, its Origin, Progress and Construction*, etc., etc., by Edward F. Rimbault. London, 1860, in-4°.

nombre, tant au grave qu'à l'aigu. Les facteurs de virginales qui se rendirent célèbres, en Angleterre, vers la fin du dix-septième siècle, furent John Loosemore et Stephen Keen.

Il résulte de ce qui précède que l'état de l'art était très avancé en Angleterre, pendant la période de 1550 à 1650 environ ; que les artistes étaient alors de grands musiciens, et que les facteurs avaient fait eux-mêmes de grands progrès. Parmi les instruments célèbres sortis de leurs mains, on peut citer la virginale de Marie Stuart, reine d'Ecosse, qui est encore conservée dans le nord de la Grande-Bretagne ; elle est en chêne incrusté de cèdre et richement garnie en or. Le couvercle et les côtés sont artistement décorés d'oiseaux, de fleurs et de feuilles, dont les couleurs ont conservé toute leur fraîcheur. Sur un des côtés du couvercle est une grande procession de guerriers en costumes du temps qu'une foule de belles dames cherchent à se rendre favorables par des présents ou offrandes de vin et de fruits.

III

Un autre instrument, aussi ancien que la virginale, est l'*épinette*. Sa forme, quasi triangulaire, la faisait ressembler à une harpe couchée horizontalement sur une table d'harmonie. Le nom d'*épinette*, en italien *spinetta*, lui vient de ce que les cordes étaient pincées par de petits morceaux de plume de corbeau en forme d'épine, fixées dans la partie supérieure de petits morceaux de bois minces et plats, que les facteurs nommaient *sautereaux*, lesquels se trouvaient à l'extrémité des touches. Jean-Jacques Scaliger est le plus ancien auteur qui fasse mention de cet instrument. Voici ce qu'il en dit dans sa *Poetica* (liv. I, chap. XLVIII), publiée en 1561 : « On avait ajouté aux plectres des pointes de plume de corbeau qui tiraient des cordes d'airain une harmonie plus douce. Dans mon enfance, on appelait cet instrument *clavicymbalum* et *harpsichordium*. Mais maintenant il a pris le nom d'*épinette*, à cause de ces pointes, semblables à des épines. »

On a donc des preuves de l'existence de l'épinette au com-

mencement du seizième siècle ; mais il est probable qu'elle existait déjà avant le quinzième, car si l'instrument que Boccace désigne par le nom de *cembalo* était le même que le clavecin ou le *cembalo* des modernes, on doit croire que l'épinette était connue à l'époque où écrivait le célèbre auteur du *Décaméron*, c'est-à-dire vers 1350.

Employées à peu près indifféremment l'une pour l'autre, la virginale et l'épinette furent très en usage depuis le seizième siècle jusque vers le milieu du dix-huitième ; mais, dit M. Henri Lavoix fils, ces deux instruments semblent avoir plutôt convenu à la musique de chambre et vocale qu'à l'orchestre. Pour jouer un rôle au milieu des masses sonores, il fallait un instrument plus grand. On ne tarda pas à l'inventer, et c'est alors que le *harpsichorde* vit le jour. Ce n'était autre chose qu'une amplification de l'épinette ou de la virginale, suivant que la caisse était carrée ou affectait la forme d'une harpe. Galilée, dans son *Dialogo* (1), dit en termes très nets que le harpsichorde n'était qu'une harpe couchée, à laquelle on avait adapté le système de l'épinette (2). »

En 1536, l'éditeur Jacques Moderne publiait à Lyon un livre de *Tablature d'épinette,* par Guillaume de Brayssingar, compositeur et organiste allemand établi dans cette ville.

Rabelais, dans les livres fameux de *Gargantua* et de *Pantagruel,* ainsi que Clément Marot dans ses poésies, font mention de l'épinette.

Et vos doigts sur les espinettes
Pour dire maintes chansonnettes.

Au dix-septième siècle, la famille des Ruckers, à Anvers, se distingua pour la facture des épinettes et des clavecins. Vers le même temps, les Hitchcok et les Hayvard père et fils, célèbres facteurs fournisseurs de la reine Anne, brillaient à Londres ; plusieurs de leurs instruments existent encore, et portent la date de 1620 à 1640. D'autres facteurs d'épinettes,

(1) *Dialogo de Vicentino Galilei, nobile Fiorentino, de la musica antiqua e de la moderna.* Fiorenza, in-f°, p. 143.

(2) *Hist. de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours.*

plus rapprochés de notre temps, ont joui également d'une grande réputation en Angleterre. On cite notamment Joseph Boudin, Français d'origine, établi à Londres. Le docteur Rimbault possédait de ce dernier un bel instrument portant la date de 1723.

Il existe au musée de Cluny, à Paris, un charmant spécimen d'épinette italienne en forme de trapèze ; son clavier, de quatre octaves de *mi* à *fa*, est en avant de l'instrument, en saillie, dans le sens de la longueur des cordes. Cette épinette porte l'inscription suivante : « Joannes-Antonius Baffo, Venetus, MDLXX. » Le musée du Conservatoire de musique, à Paris, renferme aussi plusieurs précieux instruments de ce genre, notamment une épinette italienne, véritable merveille historique, provenant de la collection du compositeur Clapisson. La caisse, à pans coupés, est recouverte de panneaux et de bordures d'ébène, richement décorés de plaques de lapis et autres pierres précieuses, lesquelles sont encadrées de cartouches d'ivoire finement et délicatement sculptés ; chaque panneau est lui-même entouré d'ornements d'ivoire, incrustés de rubis, de topazes, d'émeraudes, de perles fines, etc. Le panneau du clavier est découpé à jour et orné de macarons et d'arabesques alternés. Sur la barre transversale, qui est aussi incrustée de perles fines, sont placées de distance en distance trois gracieuses figures d'Amours en ivoire, jouant de la viole. Le clavier, dont les touches blanches sont formées d'agates variées encadrées d'ivoire, et les touches noires de lapis-lazuli, est terminé à chaque bout par deux consoles décorées de figurines très élégantes en buis sculpté. Au-dessus, on lit le nom du facteur et la date : 1577. Cet instrument vraiment magnifique, unique tant par sa richesse que par la perfection de son travail, a été construit par Annibale de Rossi pour la famille des Trivulce.

Le même musée possède encore une jolie épinette italienne de l'époque de François I[er], en ébène, aux riches incrustations d'ivoire, portant l'inscription : « Francisi de Portalupis, Veronen., opus, 1523 » ; une autre signée : Marius, privilégié du roi, qui peut appartenir au règne de Louis XIII (1610-1643) ;

et une dernière enfin, de fabrique italienne, du temps de Louis XIV ; la caisse, richement sculptée, est ornée de guirlandes de fleurs et d'Amours, ravissantes peintures attribuées au Poussin. Au milieu de la barre d'adresse, on remarque un beau médaillon en ambre gravé.

IV

Le *clavecin*, nommé par les Italiens *cembalo* ou *clavicembalo,* par les Anglais *harpsicord* et par les Allemands *flügel,* à cause de sa ressemblance avec une aile, n'est autre qu'une épinette agrandie, et sa forme est exactement celle de nos pianos à queue. Mais il différait du piano moderne en beaucoup de points. Ainsi, au lieu d'être frappées par des marteaux, les cordes de métal étaient mises en vibration au moyen de languettes de bois armées d'un morceau de plume, comme celles de l'épinette. Cela explique pourquoi les Italiens plaçaient cet instrument dans la classe *degli stromenti da penna*, « des instruments à plumes ». Dès le principe, le clavecin eut deux cordes à l'unisson pour chacune de ses quarante-cinq notes, un ou deux claviers, quelquefois trois. Les plaques des touches étaient ordinairement d'os de bœuf pour les touches du genre diatonique et d'ébène pour les touches du genre chromatique.

Hans Ruckers, d'Anvers, un des premiers facteurs qui, vers 1590, fabriquaient des clavecins, perfectionna ces instruments en leur donnant des cordes de cuivre pour les sons graves et de fer pour les sons aigus. On peut voir au château de Pau un clavecin de Ruckers portant cette date ; il est en laque de Chine, avec double clavier et cinq genouillères pour changer le ton. Ruckers et ses quatre fils : François, Jean, André et Antoine, envoyèrent une quantité prodigieuse de clavecins en France et en Allemagne. Ils donnaient à leurs instruments plus d'éclat et de force en ajoutant aux deux cordes à l'unisson un troisième rang de cordes plus fines et plus courtes que les autres, et accordées à une octave au-dessus, ce qui permit de faire entendre trois cordes sur un

clavier et une seule corde sur l'autre, et de varier par là les effets de sonorité. Les plus célèbres facteurs de clavecins qui succédèrent à ceux-ci furent les Flamands Jean-Daniel Dulken et van den Elsche. Toutefois, en 1772, époque à laquelle le docteur Burney visita Anvers, il trouva les instruments qu'on y fabriquait bien inférieurs à ceux des facteurs anglais.

Hændel avait un clavecin de Ruckers. « Les célèbres facteurs de pianos de Londres, MM. Henri et Walter Broadwood, dit Aristide Farrenc dans son *Esquisse de l'histoire du piano* (1), possèdent un instrument fort intéressant de Ruckers et qui mérite d'être décrit. Il porte cette inscription : « Ruckers, Antverpiæ, MDCLI. » La boîte et le couvercle sont peints en noir et ornés d'or et de couleurs, comme les meubles en laque ; la table d'harmonie est aussi très ornée, ce qui doit nuire à la sonorité. Sur un fond vert pâle sont des arabesques, parmi lesquelles on a représenté une demi-douzaine de singes exécutant un morceau d'ensemble. A l'intérieur du couvercle, on lit cette inscription en lettres d'or : *Sic transit gloria mundi.* Cette légende, qu'on trouve souvent sur les clavecins et les épinettes, signifie, sans doute, que la gloire de ce monde s'évanouit comme le son. Sur la partie du couvercle qui se retourne, lorsqu'on ouvre l'instrument, on a placé cette autre inscription : *Musica donum Dei*, « la musique est un don de Dieu ». Les lettres sont également d'or sur fond noir. »

On connaît l'histoire de Salvator Rosa et de son clavecin : un de ses amis le trouva un jour jouant de cet instrument, qui était fort vieux et fort mauvais ; il lui demanda comment il se faisait qu'il conservât un instrument qui ne valait pas seulement un écu. « Je gage qu'il en vaudra trois mille avant que vous le revoyiez, » répondit Salvator. Un pari fut engagé, et le peintre napolitain peignit immédiatement sur le couvercle un paysage avec des personnages, qui non seulement fut vendu 3 000 écus, mais qui fut encore considéré comme un chef-d'œuvre. Sur un des côtés de l'instrument, il peignit

(1) *Le Trésor des pianistes*, etc. Préliminaires, 1861, in-4°.

également un crâne et des livres de musique. Ces deux peintures ont été exposées à l'Institut Britannique, en 1823.

Burney, dans son intéressant voyage en France, après avoir décrit sa visite à Saint-Roch pour y entendre le célèbre Balbastre, organiste de cette église, ainsi que de Notre-Dame et du Concert spirituel, dit : « Après la messe, M. Balbastre m'engagea à aller chez lui pour voir un beau clavecin de Ruckers, peint à l'intérieur et à l'extérieur avec une grande délicatesse. Au-dessus du couvercle est la naissance de Vénus, et à l'intérieur on voit les principales scènes du fameux opéra de Rameau : *Castor et Pollux*. Le peintre a représenté la terre, les enfers et les champs Elysées, où, sur un banc de gazon et une lyre à la main, on voit le compositeur lui-même et d'une grande ressemblance. Les sons de cet instrument sont plus délicats que puissants, et le toucher en est très doux, ce qui provient des garnitures, qui, en France, sont toujours très faibles (1). »

On peut voir à Paris, au musée de Cluny, un petit clavecin à un seul clavier de quatre octaves, plus une note(du *si* à l'*ut*). Dans la collection d'instruments exposés au Conservatoire de musique et qui ont appartenu au compositeur Clapisson, on trouve un clavecin à deux claviers portant la date de 1612, dont l'ensemble est l'œuvre de plusieurs artistes et de plusieurs époques. La forme de l'instrument est du style Louis XIII ; le support et les peintures qui l'entourent sont du temps de Louis XIV ; sur le devant on admire un panneau peint par Téniers, et l'intérieur est orné de grandes et belles peintures de Paul Brill.

M. Lavignée possède un clavecin à queue de Ruckers, signé et daté de 1655, provenant du château de Perceau, près Cosne. La caisse, peinte en camaïeu bleu, représente Apollon, les Grâces, des Amours musiciens, au milieu d'enroulements de style rocaille. Un autre clavecin du même facteur, vendu à la vente de Blondel d'Azincourt, avait été peint par Gravelot, le célèbre dessinateur du dix-huitième siècle.

(1) Burney, *A General History of Music*. London, 1776.

Un autre clavecin de Ruckers, à deux claviers, appartenant à M. F. Pigeory, a été décrit par M. Emile Pfeiffer en 1858, dans le journal *l'Illustration*, qui en même temps le reproduisait fidèlement par la gravure. Ce clavecin est une véritable merveille non seulement au point de vue de la construction, mais encore au point de vue de sa forme, de sa grâce, de son élégance et des peintures et des ornements qui l'enrichissent.

Enfin M. le comte de Sartiges a exposé en 1878, au musée rétrospectif du Trocadéro, un grand clavecin du dix-septième siècle dont le sujet de l'ornementation rappelle la décoration générale de la Piazza-Navone, à Rome. Ce magnifique instrument, attribué au chevalier Bernin, architecte d'Innocent X, est toute une allégorie. La musicienne qui s'en sert est une sirène, ravissant ceux qui l'écoutent par les mélodies qu'elle en tire. C'est Circé sortie de la mer et assise sur l'un des rochers qui bordent son promontoire, situé, comme on sait, sur les bords du Latium. Son instrument lui est apporté par des tritons. Le cyclope Polyphème, assis à côté d'elle, l'accompagne de sa cornemuse. Des néréides l'écoutent et dansent joyeusement dans les flots. Un petit génie garde le char de la déesse, formé d'une coquille et attelé de deux dauphins. Une nymphe sortie de la mer, assise sur un rocher, exprime par son attitude le ravissement qu'elle éprouve aux mélodies de sa maîtresse.

V

En Italie, au seizième siècle, l'exécution du clavecin avait atteint déjà un très haut degré de perfection. Dans le récit du banquet donné, en 1522, aux ambassadeurs vénitiens par le cardinal Cornaro, nous lisons qu'après le repas, « il y eut de la musique de toute espèce ; qu'on y entendit des clavecins, lesquels avaient des sons surprenants, des luths à quatre cordes, des harpes et des chanteurs qui se faisaient entendre dans la salle et au dehors en se répondant ».

Selon Fétis, les Italiens n'adoptèrent les perfectionnements qui furent faits au clavecin qu'après un assez long laps de

temps. Leurs meilleurs facteurs, au commencement du dix-septième siècle, étaient Crotone et Farini. Ce dernier eut l'idée de garnir entièrement ses clavecins en cordes à boyaux au lieu de fil de fer, ce qui leur donnait des sons doux et moelleux. L'exemple de Farini fut bientôt suivi par plusieurs facteurs allemands.

Vers 1620, Rigoli, de Florence, inventa le clavecin vertical ; il prit son idée dans l'instrument ancien appelé *clavicymbalum*, qui, plus tard, a été encore imité dans nos pianos droits. C'est alors que François-Etienne Blanchet, établi à Paris vers 1650, acquit une grande réputation pour l'égalité de ses claviers. Quelques années après, un organiste de Troyes, nommé Raisin, cherchant les moyens de soutenir sa nombreuse famille, fit faire un clavecin plus grand que les clavecins ordinaires, qui paraissait aller tout seul. Il jouait l'air que Raisin indiquait, et s'arrêtait dès qu'il le lui ordonnait. Tout Paris courut voir cette merveille, et Louis XIV lui-même, curieux de connaître ce prodige dont il avait tant de fois entendu parler, le fit venir à Saint-Germain. La reine assista à ses exercices ; mais cette machine étonnante lui causa une surprise mêlée d'effroi. Le roi, pour détruire cette impression, ordonna qu'on l'ouvrît sur-le-champ, et l'on en vit sortir un jeune enfant, fils de Raisin, qui commençait à se trouver fort mal de la privation d'air et de la longueur du concert. Ayant eu recours aux bontés de Louis XIV, auquel il exposa tout le tort que lui causait la divulgation de son secret, le roi, touché de sa position, lui permit d'établir une troupe d'enfants (1).

Vers la fin du dix-huitième siècle (1768), un facteur parisien nommé Richard se fit une réputation brillante et méritée en construisant d'excellents clavecins (2).

(1) Grimarest, *Vie de Molière*. Paris, 1705, p. 81.

(2) « Richard, au vieux Louvre, digne émule du célèbre Vaucanson, et un des plus habiles artistes de l'Europe pour l'orgue, les serinettes et les vielles organisées, vient de faire exécuter en cette capitale, avec le plus grand succès, dans une salle de la bibliothèque du roi, un concert mécanique par quatre figures automates, dont l'une joue du violon, l'autre de la flûte, et la troisième touche le clavecin, tandis qu'un petit Amour bat la

A la même époque, Godefroid Silbermann, de Freyberg (Saxe), fit d'importantes améliorations aux clavecins et perfectionna surtout les claviers, auxquels il donna une légèreté jusqu'alors inconnue. Pascal Taskin, de Liège, conservateur des instruments du roi de France, imagina, en 1768, de remplacer les plumes et les morceaux de drap par la peau de buffle, qui produisait un son moins sec. On trouve dans l'*Essai sur la musique*, de Laborde, un éloge emphatique de cette innovation. Pascal Taskin se fit aussi connaître par l'invention de plusieurs changements sérieux dans le mécanisme (1).

C'est à peu près vers le même temps que l'Allemand Zacharie publia son poème héroï-comique intitulé *le Mouchoir*. Au troisième chant, le comte de Hold, cherchant à se distraire, s'approche de son clavecin, l'ouvre, et aussitôt « une multitude de croches et de doubles croches s'étalent devant lui dans des livres superbes. Déjà un son argentin parcourt les touches animées. O puissance magnétique ! tu triomphes déjà par le dièse et le bémol, tu remplis un jeune cœur de sentiments d'opéra ! »

Au dix-huitième siècle, on trouve en Angleterre un facteur de clavecins nommé Tabel. Il eut trois élèves, Burkhardt, Tschudi et Kirkmann, qui, dans la suite, obtinrent une grande réputation.

Bien avant cette époque, le clavecin avait donné naissance au *clavecin d'amour*, dont les cordes étaient de moitié plus longues que celle du clavecin ordinaire, et au *clavecin angélique,* dont les cordes, au lieu d'être attaquées par des plumes de corbeau, étaient ébranlées par de petits morceaux de cuir

mesure et tourne le feuillet. On ne saurait donner assez d'éloges à cet artiste aussi modeste que sçavant, et dont les productions font tant d'honneur au génie inventif de la nation. » (*Almanach Dauphin, ou Tablettes royales du vrai mérite*. Paris, 1772.)

(1) On peut voir actuellement, dans une des salles de l'exposition du musée des Arts décoratifs, au palais de l'Industrie, un très joli clavecin dont les touches diatoniques noires font ressortir l'ivoire des notes chromatiques. Ce curieux instrument, prêté par Mlle Joséphine Martin, porte l'inscription suivante : « FAIT PAR PASCAL TASKIN, A PARIS, 1778. »

couverts de velours, ce qui donnait au son de la douceur. Il y avait aussi le *clavecin double*, composé de deux clavecins rapprochés l'un de l'autre, ayant, à chaque extrémité, un ou deux claviers superposés, de façon que deux personnes pouvaient jouer simultanément.

Les plus grands éloges ont été prodigués au clavecin. Selon le poète macaronique Antoine d'Arena, « l'orgue est un concert d'instruments à vent, le clavecin est un concert d'instruments à cordes » (1). Au dix-septième siècle, en effet, on trouvait non seulement le clavecin admirable, mais, comme le fait remarquer l'historien Alexis Monteil, on croyait que tel il était alors, tel il serait toujours. Vers la fin du siècle suivant, le comte François d'Hartig alla même jusqu'à publier une pièce de vers intitulée : *Ode à mon clavecin* (2). Quoi qu'il en soit, le grand défaut du clavecin, écrit dans son *Organographie* le comte de Pontécoulant, était d'être dépourvu de moyens de nuancer le son, car il n'en rendait que d'uniformes, et le jeu de cet instrument, malgré tous ses différents registres et d'autres améliorations qu'on y introduisit, resta sec et monotone. Le célèbre claveciniste Eckart donne une preuve de cette infériorité du clavecin par l'indication suivante imprimée en tête de sa première œuvre : « J'ai tâché de rendre cet ouvrage d'une utilité commune au clavecin, au clavicorde et au forte-piano. C'est pour cette raison que je me suis cru obligé de marquer les *doux* et les *forts*, ce qui eût été inutile si je n'avais eu que le clavecin en vue (3). »

VI

Les principaux clavecinistes du seizième siècle sont : William Byrd, John Bull, Thomas Tallis, en Angleterre ; Girolamo Gavazzoni, Claudio Merulo, Girolamo Diruta, Giuseppe Guami, Annibale Podavano, Andrea et Giovanni Gabrielli, en

(1) *De arte dansandi.* Lyon, Benoist Rigaud, 1587. Introd.

(2) *Mélange de vers et de prose,* par le comte François d'Hartig, 1788.

(3) *Six Sonates pour le clavecin,* dédiées au célèbre violoniste Gaviniez, 1763.

Italie. Au dix-septième siècle, l'Angleterre vit briller Orlando Gibbons (1) et Purcell ; l'Italie applaudit tour à tour Frescobaldi, Bernardo Pasquini et Alexandre Scarlatti ; Jacques Champion de Chambonnières, premier claveciniste de la chambre du roi Louis XIV (2), Louis Couperin, Jean-Baptiste d'Anglebert (3), Le Bègue et Montalan (4), Le Moine, Bernier, Marie-Françoise Certain (5), Mlle Elisabeth de la Guerre (6), et Valentin Mirouet, cité avec éloge dans les *Lettres* de Balzac, eurent une grande réputation en France ; enfin Froberger (7), Jean Kühnan, Buxtehude, etc., furent sans rivaux en Allemagne.

(1) Né à Cambridge en 1583. Composa des leçons pour l'épinette.

(2) Le Gallois, dans sa *Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680), assure que, par sa manière d'attaquer les touches du clavecin, il tirait de cet intrument des sons d'une qualité si moelleuse, qu'aucun autre artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art.

(3) Maître de la musique de la chambre du roi, ce qui lui rapportait 600 livres de gages, 900 de nourriture, 213 de monture « et 270 pour la nourriture de son porte-épinette ». (*État de France,* 1692.)

(4) « MM. Le Bègue et Montalan sont renommez pour toucher et enseigner le clavecin. » (*Id.*, édit. de 1691.) Montalan épousa la fille de Molière.

(5) Mlle Certain passait pour une des meilleures clavecinistes de son temps (1662-1771) :

Certain, par mille endroits également charmante,
Et dans mille beaux arts également savante,
Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperins.
De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus qu'*Isis* et toute sa musique ;
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux.
(La Fontaine, *Épître à M. de Nyert sur l'opéra.*)

(6) Claveciniste distinguée et auteur de la musique de l'opéra *Céphale et Procris,* en 1694.

(7) Jean-Jacques Froberger, célèbre claveciniste et organiste, était considéré comme le plus savant musicien et le plus habile exécutant que l'on connût alors en Europe. En 1655, il quitta l'Italie pour retourner en Allemagne, sa patrie, s'arrêta à Paris, où il se fit entendre avec succès, et appliqua au clavecin certains ornements que Gauthier l'ancien avait mis alors sur le luth. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*)

Le dix-huitième siècle compte, en France : Michel-Richard de Lalande, surintendant de la musique du roi, mort en 1726; Jean-Philippe Rameau, François Couperin, d'Anguicour. d'Andrieu, Lemoine de Lissay, du Moustier, attaché à la maison du prince de Clermont; Marchand (1), Schobert, attaché au prince de Conti (2); Simon, maître de clavecin des enfants de France sous Louis XV (3), etc. ; en Allemagne : Jean-Sébastien

(1) Marchand jouit à Paris d'une vogue extraordinaire, d'un renom à nul autre pareil. On ne pouvait obtenir quelque estime dans le monde musical, être considéré comme ayant du goût, si l'on n'avait reçu des leçons de ce maître à la mode. Le nombre prodigieux de ses élèves, disséminés dans tous les quartiers de Paris, lui donna l'idée de prendre dix logements qu'il habitait tour à tour selon ses caprices ; il y recevait ceux de ses disciples qui logeaient dans son voisinage. Le prix de chacune de ses leçons était alors de 24 livres. Les maîtres fameux de notre époque sont encore moins exigeants ; ils veulent bien se contenter de 20 francs, somme inférieure à la moitié du louis d'or que Marchand recevait de ses élèves. Marchand mourut en 1757. (Castil-Blaze, LE PIANO, *Revue de Paris* de 1839, p. 151.)

(2) Claveciniste et compositeur de grand mérite, né à Strasbourg. Il publia ses premiers ouvrages à Paris vers 1760. C'est à cette époque qu'il entra au service du prince de Conti, qui l'aimait beaucoup, le traitait avec bonté et lui avait assuré une situation heureuse. Son habileté sur le clavecin et le charme de sa musique, où brillaient des idées alors pleines de nouveautés et de modulations hardies, le faisaient rechercher dans le monde. Il mourut en 1768. Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original ; le premier il sut donner de l'intérêt aux accompagnements des concertos de clavecin, sans nuire à la partie principale. Il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart, dont il fut le prédécesseur immédiat. Son mérite a été peu connu en Allemagne, mais fort estimé en France, en Hollande et en Angleterre. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*)

(3) Simon naquit aux Vaux-de-Cernay, près de Rambouillet, vers 1720. Cet artiste dut surtout ses progrès et sa fortune à la protection de la marquise de la Mésangère et de M. de Saint-Saire. Trois livres de pièces pour le clavecin, qu'il publia à Paris, le firent connaitre avantageusement et lui firent obtenir la survivance de la charge de maître de clavecin des enfants de France, dont il fut titulaire après la retraite de Letourneur. Louis XV lui accorda plus tard le brevet de maître de clavecin de la reine et de la comtesse d'Artois. Simon vivait encore à Versailles en 1780. (Fétis, *ibid.*)

Bach (1) et son fils Guillaume-Friedmann (2), Hændel, Christophe Nichelmann, Jean-Philippe Sack, Charles-Emmanuel Bach, Joseph Haydn, Wolfgang-Amédée Mozart (3), Clémenti, Théophile Muffat, Jean Mattheson, ami et compagnon de Hændel ; Frédéric-Guillaume Marpurg, Georges Benda, etc. ; en Italie : Benedetto Marcello, le père Martini, Paradies, Nicolas Porpora, Dominique Scarlatti (4), etc.

Quant aux maîtres, enseignant le clavecin, dont les noms ne nous sont pas parvenus, ils étaient en très grand nombre. Scapin, dans *la Sérénade,* comédie de Regnard, se faisant passer comme le premier homme du monde pour les sérénades, dit de la manière la plus bouffonne : « Ce n'est pas pour me vanter, mais en cas de chanteurs, violistes, théorbistes, clavecinistes, opéra, opérateurs, opératrices, madelonistes, catinistes, margotistes, si difficiles qu'elles soient, j'ai tout cela dans ma manche. »

(1) Un des plus grands musiciens que l'Allemagne ait produits. On cite notamment de cet auteur une série de quarante-huit préludes et autant de fugues intitulée : *Das Wohltemperirte Clavier* (le Clavecin bien tempéré). C'est une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle, suivant Fétis.

(2) Le plus habile fuguiste et le plus savant musicien de l'Allemagne après son père. « Au clavecin, dit le docteur Forkel, son jeu était léger, brillant, charmant. »

(3) Presque toutes les sonates de Mozart ont été écrites pour le clavecin. La reine Marie-Antoinette, sur le clavecin de laquelle on peut lire une intéressante anecdote dans les *Souvenirs d'un musicien,* par Adolphe Adam (Paris, 1860, p. 15), jouait très bien de cet instrument.

(4) Dominique Scarlatti, né à Naples en 1683, fut le claveciniste de son temps qui fit le plus d'usage du croisement des mains dans les passages rapides, et quelquefois il en tira de beaux effets dans des combinaisons qui ne sont pas sans difficulté. Une prodigieuse variété dans la nature des idées, une grâce charmante dans les mélodies et un grand mérite de facture sont les qualités distinctives des compositions de cet artiste. Le mouvement rapide dans lequel la plupart de ses pièces doivent être jouées les rend difficiles, et nos pianistes les plus habiles y pourraient encore trouver des sujets d'étude. Scarlatti mourut à Naples en 1754. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*) — Pour plus de détails, voir l'excellent ouvrage d'Amédée Méreaux : *les Clavecinistes de* 1637 *à* 1790. Paris, Heugel, 1867, in-folio.

VII

Le clavecin fut pendant longtemps le roi des instruments à touches, et ce ne fut que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, après avoir lutté contre son successeur le *piano-forte*, qu'il se vit obligé de déposer son sceptre.

Bientôt l'on façonna le premier clavecin :
Longtemps cet instrument eut un heureux destin;
Atteignant aujourd'hui le déclin de son âge,
Il laisse au piano son superbe héritage (1).

Le premier inventeur du piano-forte, que l'on a d'abord appelé *clavecin à marteaux* (*cembalo a martelletti*), parce que dans cet instrument les marteaux étaient substitués aux *sautereaux*, est Bartolomeo Cristofori, de Padoue, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane (2). Fixé à Florence au commencement du dix-huitième siècle, il y avait publié, dès l'année 1711, une description de sa nouvelle invention, sous le titre de *Clavicembalo col piano e forte;* mais, quoiqu'il eût trouvé d'abord les deux principes du mécanisme, c'est-à-dire l'échappement du marteau une fois le coup frappé sur la corde, et l'étouffoir qui arrête les vibrations (3), il eut alors, comme l'éprouvent la plupart des inventeurs, à subir l'opposition des professeurs italiens, et son invention resta tout à fait oubliée. On raconte que Lépine, facteur d'orgues à Paris, essaya vers 1712 de fabriquer un piano-forte ; il réussit à faire un mauvais instrument. Beaumarchais, en l'achetant, le rendit célèbre ; longtemps il fut l'objet de l'admiration et de la critique de la spirituelle société qui se pressait alors dans les salons du père de *Figaro :* les plaisants le nommèrent le *sabot de Beaumarchais.* Quelques années plus tard, vers 1716, un

(1) *La Musique,* poème en quatre chants, composé en 1798. Paris, 1811.

(2) César Ponsicchi, *Il Piano-Forte.* Florence, in-8°, 1876.

(3) On a pu voir, à l'Exposition rétrospective de 1878 (section italienne), des spécimens de ces premiers essais, ainsi qu'un piano de Cristofori, construit, en 1724, pour le duc de Toscane.

Francais nommé Marius présentait à l'Académie royale des sciences quatre instruments horizontaux qu'il appelait *claviers à maillets*, lesquels, comme dans le système de Cristofori, avaient sur les clavecins l'avantage incontestable de pouvoir résonner *piano* ou *forte*, à la volonté de l'exécutant. De plus, l'attaque du marteau sur la corde substituée au grattement du bec de plume permettait de faire entendre des sons plus prolongés. Enfin, Gottlob Schræter, résidant à Dresde, avait connu également l'idée du piano vers 1717, et il fit des essais qu'il présenta à l'électeur de Saxe ; mais il ne fut nullement encouragé, et quelques années plus tard, ainsi que le prouve une missive de Schræter, publiée dans les *Lettres critiques* de Marpurg, en 1763, c'est-à-dire cinquante-deux ans après la publication de Cristofori, pour revendiquer l'honneur de sa découverte, plusieurs facteurs ne se firent aucun scrupule de se l'attribuer de son vivant ; elle différait assez de celle de Cristofori pour que l'on pût croire que Schræter n'avait pas connu le plan de l'inventeur italien. L'instrument de Cristofori n'a pas servi de modèle aux pianos qu'on a faits depuis lors : c'est le mécanisme inventé par Schræter que les premiers facteurs ont imité. La préférence accordée à Schræter par l'opinion vient de ce que l'Allemagne avait accueilli favorablement les instruments construits sur le modèle de ce dernier, tandis que les inventions de Cristofori et de Marius étaient négligées en Italie comme en France : les premiers pianos partirent de l'Allemagne pour se répandre dans ces deux pays (1).

Cristofori n'en est pas moins devenu célèbre après sa mort. Au mois de mai 1876, les Florentins célébrèrent en grande pompe son centenaire. L'inscription qui fut mise sur la pierre commémorative, placée au cloître de Santa-Croce, est celle-ci :

« A Bartolomeo Cristofori, fabricant de clavecins de Padoue, qui inventa, en 1711, à Florence, le *clavicembalo avec piano et forte*, le comité florentin a dédié ce souvenir, avec le concours d'Italiens et d'étrangers, en 1876. »

(1) Paul (Oscar), *Geschichte des Claviers*. Leipzig, 1868, in-8°.

En haut de l'inscription se voit une couronne de chêne, avec un ruban, sur lequel on a gravé ce fragment d'un vers de Lucain :

... Digiti cum voce locuti.
(Les doigts ont parlé avec la voix.)

Au centre de la couronne est une main portant le dessin du marteau inventé par Cristofori, et au-dessus les sept notes de la gamme.

Suivant M. G.-E. Anders, « la marche du développement du piano est l'inverse de celle du clavecin. Celui-ci doit son origine à l'épinette, dont on augmenta le volume. Mais quand on inventa le piano, on prit pour point de départ l'instrument alors le plus parfait, c'était le clavecin, qu'on voulait perfectionner en lui donnant la qualité de nuancer le son. Aussi n'a-t-on qu'à regarder les dessins, tant de Cristofori que de Schrœter, sans parler de Marius, pour se convaincre que tous étaient calculés pour le clavecin ou pour un instrument dont les cordes avaient la direction des touches (1). »

Les premiers facteurs de pianos ne pensèrent donc nullement à la forme carrée. L'histoire, comme on va le voir, nous a conservé le nom de celui qui l'adopta le premier. Ce fut seulement vers 1758 que Chrétien-Ernest Friederici, élève de Silbermann et facteur d'orgues à Géra, dans la principauté de Reuss, construisit le premier piano carré. Pour le distinguer du forte-piano ou piano à queue, il lui donna le nom de *fort-bien.* Ce nom s'est bientôt perdu pour se confondre avec celui de forte-piano ou piano-forte ou, comme nous disons plus brièvement, piano; mais la chose est restée. Friederici trouva beaucoup d'imitateurs, et les pianos de forme carrée devinrent plus nombreux que les autres. En effet, un ouvrier nommé Zumpe, qui avait travaillé avec Silbermann en 1745, alla s'établir à Londres vers 1760, où il fabriqua des pianos carrés. L'apparition du piano-forte fut annoncée par une affiche. Fétis rapporte le texte de celle qui fut placardée à cette occa-

(1) *Gazette musicale,* 1re année. Paris, 1834, p. 221-224.

sion à Covent-Garden en 1767. On y lisait : « Après le premier acte de la pièce, Mlle Brikler chantera un air favori de *Judith*, accompagné par M. Dibdin, sur un instrument nouveau appelé *piano-forte.* »

Le piano-forte eut dès lors un véritable succès en Allemagne et en Angleterre, où, pour la première fois, il fit son entrée au théâtre. Kelly, décrivant la représentation de *Lionnel et Clarisse*, à Dublin, en 1799, dit : « Michel Arne tenait le piano-forte à l'orchestre (1). »

Par contre, le piano-forte ne fut pas aussi bien accueilli en France lors de son apparition. Cela n'a rien de surprenant, remarque le docteur Raimbault, car le public est toujours lent à accepter les innovations. Voltaire lui-même aimait peu le son du piano. Il cite, dans une de ses *Lettres en vers et en prose*, adressée à Mme du Deffand (8 décembre 1774), « un piano-forte, qui est un véritable instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin ». Au reste, comme le fait observer Fétis, « les ressources de ce nouvel instrument ne furent pas comprises ; il exigeait une bien plus grande délicatesse de toucher que le clavecin ; en un mot, il était nécessaire que les artistes et les amateurs changeassent leur style, ce qui était déjà une raison suffisante pour retarder le succès du piano-forte (2) ».

(1) Cet usage a été abandonné depuis. « Le piano, ce métronome du chanteur, cet intelligent auxiliaire de l'artiste en scène, ne tarde pas à troubler l'harmonie des timbres, lorsque, non content de son rôle modeste, mais utile, il veut à son tour se faire entendre au milieu des autres instruments. Il n'en est pas un seul dont la sonorité puisse se mêler à la sienne, pas un dont les lignes moelleuses puissent s'enlacer à ses contours anguleux. Bref, pour tout résumer en un mot, cet instrument si répandu, si nécessaire, est généralement, comme dirait un chimiste, insoluble dans l'orchestre. On peut néanmoins citer, dans *Philémon et Baucis*, de Gounod, un curieux emploi du piano, comme effet de coloris pendant la danse des bacchantes. » (Henri Lavoix fils, *loc. cit.*, p. 81-82.) Mentionnons, à notre tour, *l'Arlésienne*, du regretté Georges Bizet, enlevé si prématurément à l'art, où le piano brille au premier rang parmi les instruments de l'orchestre.

(2) *Rapport sur la fabrication des instruments de musique*, Exposition universelle de Paris en 1855. Paris, 1856, in-4°, p. 41.

Comme on le voit, il ne faut pas croire que le piano supplanta son prédécesseur sans combat. Qu'on se figure une armée de *sautereaux* armés chacun d'une pointe de plume et égratignant en passant une corde harmonique; on peut juger combien la mélodie devait être sèche, ce qui n'empêcha pas Balbastre, organiste de Louis XVI, de dire à Pascal Taskin, qui venait de toucher le premier piano introduit aux Tuileries : « Vous aurez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. » Le vaudevilliste et chansonnier Piis (1755-1832) a montré, dans ses vers, ce qu'il en est advenu :

Fier de ses sons moelleux qu'il enfante sans peine,
Avec un flegme anglais le piano se traîne
Et nargue, fils ingrat, le rude clavecin.

Mais si le piano eut à soutenir en France une opposition vigoureuse, cette opposition ne tarda pas à se manifester en Angleterre. Les petits pianos carrés fabriqués à cette époque avaient le son faible, en comparaison des grands clavecins, inconvénient qui nuisait à leur succès. Pour remédier à ce défaut, Améric Backers, facteur allemand établi à Londres, entreprit, en 1776, d'appliquer le mécanisme des petits pianos à de grands instruments en forme de clavecin, et ce fut avec l'aide de Broadwood et de son élève Stodart qu'il fit les nombreux essais et les expériences coûteuses nécessaires pour la réalisation de son projet. Après beaucoup de travaux et de dépenses, le mécanisme du grand piano-forte fut enfin trouvé par Backers, Broadwood et Stodart, et définitivement fixé. John Broadwood, né en Ecosse en 1731, s'est effectivement rendu célèbre à Londres, à la fin du dix-huitième siècle, pour l'excellence de ses pianos carrés. Le premier piano de ce genre dont il est fait mention dans les livres de cet éminent facteur est de l'année 1781 (1).

(1) La maison Broadwood commença à se faire connaître, en 1771, sous le nom qu'elle porte encore aujourd'hui. Les grands instruments en forme de clavecin qui ont fait sa réputation datent de 1781. Depuis lors, jusqu'en 1856, le nombre total des instruments sortis de ses ateliers s'est élevé au

Le piano-forte, appelé par Delille *l'harmonieux ivoire,* fut dès lors vanté par les prosateurs et chanté par les poètes en France comme en Allemagne, où les premières éditions de Beethoven portèrent l'avis *pour le piano-forte à marteaux* (1). C'est ainsi que M. de Choisy, dans l'*Almanach des Muses* de 1787, où se trouve son *Portrait d'Irène,* dit :

Quelquefois, sous sa main et savante et légère,
Aux touches du piano succèdent les beaux vers,
Harmonie à l'esprit plus chère;
Les sons de Piccini se perdent dans les airs,
Le cœur retient les accents de Voltaire.

Dans le même recueil, année 1796, se trouve un *Hymne à la lune,* par Ch. Pougens, au bas duquel les éditeurs ont ajouté en note : « Cet hymne a été mis en musique avec accompagnement de *forte-piano* par le citoyen B. Viguerie. »

L'inventaire du mobilier de la Du Barry, à Louveciennes, possédé en original par M. Vatel, et rédigé l'an II de la Répu-

chiffre énorme de *cent vingt-trois mille sept cent cinquante.* Depuis 1824 jusqu'en 1850 inclusivement, le nombre moyen des instruments fabriqués chaque année a été de deux mille deux cent trente-six environ, ce qui donne la prodigieuse quantité de quarante-trois pianos de tout genre pour chaque semaine. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*)

(1) A dater de cette époque, le système du piano-forte fut partout appliqué aux clavecins. « Le sieur Delaine, lit-on dans l'*Almanach Dauphin* de 1772, vient de trouver l'art d'adapter des pédales à toutes sortes de clavecins, par le moyen desquelles on enfle et modifie les sons à volonté, depuis le degré appelé par les Italiens *pianissimo* jusqu'à celui appelé *fortissimo.* » Le *Dictionnaire des origines, découvertes, inventions,* etc., par une société de gens de lettres (Paris, 1777), dit aussi, au mot Clavecin : « M. de la Pleignière a imaginé un moyen simple et facile d'arranger les clavecins ordinaires, pour qu'ils puissent augmenter ou diminuer les sons, par le moyen de cinq nuances différentes qu'on leur procure et qu'on peut faire changer à volonté sans ôter les mains de dessus le grand clavier. » Déjà, vers 1610, un musicien de Nuremberg, nommé Jean Hayden, avait imaginé une sorte de clavecin sur lequel on pouvait augmenter et diminuer la force des sons progressivement, et qui, conséquemment, avait la propriété de les prolonger. Il publia un opuscule sur la manière de jouer de cet instrument, sous le titre de *Musicale instrumentum reformatum* (Nuremberg, 1620, in-4°), dans lequel il décrivait la structure de ce clavecin.

blique, mentionne, sous le numéro 36, un « *forte-piano organisé* (1), sa table en marqueterie. »

Au plus fort de la Révolution, les riches amateurs avaient tous un piano-forte dans leur salon, témoin celui de Talma, tenu par la jolie actrice Mlle Candeille. On connaît le piano de Marie-Joseph Chénier, légué au musée du Conservatoire par M. Henri Didier (1854). C'est aux accords de ce piano qu'André Chénier fit retentir pour la première fois cette *Marseillaise* qui devint bientôt le chant de la Révolution, après avoir été l'hymne du patriotisme. Mme Roland possédait également un piano-forte sur lequel la célèbre girondine interprétait peut-être Glück et Mozart, mais qui bien certainement vibra plus d'une fois sous les accords patriotiques de Gossec, de Méhul et de Rouget de Lisle. Décrivant dans un endroit de ses *Mémoires* la scène bizarre de son arrestation, Mme Roland raconte l'anecdote suivante : « Le juge de paix arrive ; on passe dans mon salon ; on appose les scellés partout, sur les fenêtres, sur les armoires au linge ; un homme voulait qu'on les mît sur un forte-piano ; on lui observe que c'est un instrument : il tire un *pied* de sa poche, il en mesure la dimension, comme s'il lui donnait quelque destination. »

En effet, à l'époque orageuse de la Terreur, selon les *Rapports sur les destructions opérées par le vandalisme*, par Grégoire, la plupart des instruments avaient été confisqués, et l'on vit des forte-pianos de 6 000 livres vendus 100 écus. Mais le 9 Thermidor ramena bien vite le luxe avec le goût de l'art, et le Directoire tomba dans la manie des concerts. C'est alors que, d'après les *Semaines critiques* (brumaire an III), les nouvelles enrichies se mirent à apprendre le piano-forte, et ne consentirent à se rendre aux eaux qu'avec un de ces instruments monté sur la bâche de leur voiture.

VIII

Le piano carré a été remplacé, depuis une quarantaine d'années, par le piano vertical, dont les cordes sont perpen-

(1) C'est-à-dire dont le clavier faisait jouer un petit orgue.

diculaires. On a même donné aux pianos verticaux les noms les plus étranges, témoin les instruments nommés *pianos-pyramides* ou *pianos-girafes,* construits en Angleterre, en 1804, par Wad et Bleyer. Le piano vertical, qui, dans le principe, était fort défectueux (1), a été considérablement perfectionné, et son usage est devenu général ; mais le piano à queue est toujours l'instrument par excellence, l'instrument des artistes. « Les nombreuses améliorations dont le piano a été l'objet, c'est-à-dire l'extension du clavier, le volume du son, produit naturel d'une grande augmentation du format et, par suite, de la grosseur des cordes, ont procuré de nouveaux avantages à l'instrument pour le chant large, l'*adagio.* Les grands pianos à queue à sept octaves sont admirables pour les morceaux d'un caractère religieux, connus pour exprimer toutes les nuances dans le style passionné, énergique ou expressif; mais ils laissent souvent à désirer pour l'exécution et l'effet de la musique chargée de *groupes* et de *pincés,* etc. Les pièces des auteurs anciens, tels que François Couperin, Chambonnières, Rameau, et même en partie celles de Sébastien Bach, produisent un meilleur effet sur un excellent piano vertical à cordes obliques, que sur un piano à queue d'un grand format : le son en est moins volumineux, l'exécution des divers agréments paraît plus légère et plus nette. Il est naturel qu'il en soit ainsi, la musique de ces maîtres ayant été écrite pour le clavecin, instrument dont les sons grêles, de peu de durée, et moins susceptibles d'expression que ceux du piano, avaient en quelque sorte rendu nécessaire la multitude des

(1) Le piano vertical ou droit fut d'abord construit dans la forme du clavecin vertical. C'était un piano à queue dressé contre le mur. L'aspect d'un pareil instrument n'offrait à l'œil qu'un résultat désagréable ; on lui donna plus tard la forme d'une armoire de 5 à 6 pieds de hauteur, fermée par un châssis garni d'un rideau de soie. Les pianos droits de Roller et Blanchet, exposés en 1827, n'avaient que 3 pieds de haut, l'appareil de la table et des cordes ayant été porté vers la base de l'instrument, au lieu de partir de la région du clavier. Cette disposition a prévalu depuis lors. (Castil-Blaze, LE PIANO, articles publiés dans la *Revue de Paris,* année 1839.)

agréments, pour remédier au défaut de prolongation des sons (1). »

Dans l'origine, les pianos à queue se vendaient fort cher. Citons à ce sujet Fétis : « Depuis son enfantement, le piano, si chétif à ses premiers jours, a bien grandi et s'est bien fortifié. Ceci, ajoute-t-il, me rappelle une anecdote qui démontre combien il est difficile d'arriver à des idées justes et à des principes vrais concernant la construction des instruments. Voici mon anecdote : Mozart était à Augsbourg en 1777 ; de cette ville, il écrivit à son père une lettre dans laquelle il exprimait une grande admiration pour les pianos de Stein, qu'il venait de jouer. Stein, d'Augsbourg, et Spæth, de Ratisbonne, étaient alors les deux meilleurs facteurs de pianos d'Allemagne. Dans cette lettre, Mozart s'exprime ainsi : « Il « est vrai que Stein ne donne pas ses pianos à moins de « 30 florins (600 francs environ) ; c'est *beaucoup d'argent;* « mais on ne peut trop payer la peine et le zèle qu'il y met; « . . . ses pianos sont de longue durée. Il garantit la solidité « de la table d'harmonie. Lorsqu'il en termine une, il l'ex- « pose à l'air, au soleil, à la pluie, à la neige, en un mot à « toutes les intempéries de l'air, *afin qu'elle se fende; alors,* « *au moyen de languettes qu'il colle solidement, il remplit* « *les crevasses.* Lorsqu'une table d'harmonie est ainsi pré- « parée, on peut affirmer qu'il ne lui arrivera aucun acci- « dent. » Que diraient nos facteurs modernes d'un semblable procédé? Quoi qu'il en soit, le prix des pianos augmenta de plus en plus, par suite des améliorations qu'y introduisit Silbermann, tant dans les matières employées que dans le finissage, et ce facteur, qui mourut en 1783, vendait généralement ces instruments 300 écus, environ 1 000 francs (2).

(1) A. Farrenc, *Esquisse de l'histoire du piano.*

(2) Godefroid Silbermann, né à Frauenstein (Saxe), en 1683, avait établi dans cette ville des ateliers pour la construction des instruments à clavier. Soit qu'il eût eu connaissance des essais de Schrœter pour la construction des pianos, soit que les travaux contemporains du facteur français Marius et de l'Italien Cristofori lui eussent été signalés, soit enfin qu'il eût trouvé lui-même le principe de cette invention dans le tympanon, il est certain qu'il fut un des premiers facteurs qui en fabriquèrent, et que l'in-

Sébastien Erard fut le premier qui ait apporté des perfectionnements remarquables à la construction des pianos, et il a puissamment contribué à affranchir sa patrie adoptive du tribut qu'elle payait à l'étranger. Avant lui, le petit nombre des pianos fabriqués en France ne pouvait suffire à la consommation ; une très grande quantité de ces instruments, venant d'Angleterre et d'Allemagne, étaient annuellement importés dans le royaume. Les pianos anglais l'emportaient déjà, à cette époque, pour la force du son et la solidité de la construction ; mais les pianos allemands avaient, comme ils l'ont toujours conservé, plus de douceur dans le son et plus de facilité dans le toucher. Sébastien Erard résolut de réunir dans le même instrument ces qualités si diverses ; nous verrons tout à l'heure quel fut le résultat de ses travaux.

vention du piano lui fut généralement attribuée en Allemagne. Schrœter n'en réclama l'honneur qu'après la mort de Silbermann. Celui-ci, ayant construit deux de ces instruments, les soumit à l'examen de Jean-Sébastien Bach, qui, donnant de justes éloges à la nouveauté du mécanisme, trouva cependant le son faible dans les octaves supérieures. Frappé de la justesse des observations de ce grand artiste, Silbermann se livra en silence à de nouvelles recherches et cessa de mettre de nouveaux instruments en vente, jusqu'à ce qu'il eût trouvé le moyen de leur donner un volume de son plus intense. Après beaucoup d'essais et de dépenses, il put enfin faire essayer un nouveau piano par J.-Sébastien Bach, qui le déclara sans défaut. Dès ce moment, les pianos de Silbermann acquirent de la célébrité. (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*) A Godefroid Silbermann, mort en 1753, succédèrent Jean-Daniel et Jean-Henri Silbermann. Celui-ci, né à Strasbourg en 1727, s'occupa spécialement de la fabrication des pianos, et ses instruments furent les premiers de ce genre qui se répandirent en France, où ils eurent beaucoup de réputation. Dès l'année 1747, Frédéric II, roi de Prusse, possédait à Potsdam sept instruments de ce facteur ; il les avait payés à raison de 700 thalers chacun (2 625 francs). Les pianos de Silbermann sont vantés dans les annonces et prospectus du temps. En 1761, dans le journal *l'Avant-Coureur,* le célèbre fabricant prévient le public que, « entre autres avantages et de nouvelle invention », les cordes de ses pianos sont frappées par de petits marteaux garnis de peau. Des sautereaux étouffent à volonté le son de la corde frappée, etc. Aujourd'hui, le prix des pianos à queue varie de 3 000 francs à 6 000 francs.

IX

« La maison Erard est l'histoire vivante du piano en France, dit encore Fétis. Sébastien Erard, arrivé comme simple ouvrier de Strasbourg à Paris, était âgé seulement de vingt-cinq ans lorsqu'il construisit, en 1777, le premier instrument de ce genre qui ait été fait en France (1). Ce piano était un petit parallélogramme monté de deux cordes sur chaque note; l'étendue de son clavier était de cinq octaves (2). Bien que Godefroid Silbermann eût établi, depuis 1745, une fabrication régulière du piano, récemment inventé, cet instrument était peu répandu : on lui préférait le clavecin; quelques grands seigneurs, quelques opulents financiers seulement avaient, comme objets de curiosité, de petits pianos fabriqués à Augsbourg par Stein, ou à Londres par Zumpe. Sébastien Erard lui-même s'occupait bien plus de la fabrication des clavecins que de celle des pianos. Huit ans après avoir commencé la fabrication de ceux-ci, conjointement avec son frère Jean-Baptiste, il fit, pour le cabinet de curiosités de M. de la Blancherie, son grand clavecin mécanique à deux claviers, chef-d'œuvre d'intelligence et de sentiment de l'art, qui fut admiré par les amateurs de musique, et auquel les journaux du temps accordèrent les plus grands éloges (3). Ce bel instrument existe encore dans la maison Erard.

(1) Les historiens du piano se trompent, dit Castil-Blaze, en imprimant que la fabrique de pianos établie à Paris en 1777 par les frères Erard est la première qui ait existé dans cette capitale. Le célèbre musicographe cite en effet un piano, ayant appartenu à son père, dont les grandes touches étaient noires, et les petites, celles des dièses, blanches, et qui portait cette inscription : *Johannes Kilianus Mercken, Parisiis*, 1772. Mais, ajoute-t-il, si les frères Erard ne peuvent prétendre à cette priorité, la supériorité leur fut bientôt acquise.

(2) Les pianos qu'on fabriquait alors étaient à deux cordes et à cinq octaves.

(3) L'abbé Roussier en a fait une description détaillée dans le *Journal de Paris*, et qui fut ensuite reproduite dans l'*Almanach musical* de Luneau de Bois-Germain en 1780.

« En 1790, les frères Erard produisirent le premier piano carré à trois cordes qui eût été entendu en France, et dont l'essai fut couronné d'un brillant succès. Un peu plus tard, pour céder à la sollicitation de plusieurs compositeurs, ils augmentèrent l'étendue du clavecin dans la partie aiguë de l'instrument et portèrent cette étendue totale à cinq octaves et demie, de *fa* grave à *ut* aigu.

« Les premiers pianos d'Erard, en forme de clavecin, appelés *pianos à queue*, furent construits en 1796 (1). A cette époque, Sébastien était à Londres depuis plusieurs années et y avait fondé une succursale de sa maison de Paris, spécialement destinée, dans son origine, à la fabrication des harpes, pour lesquelles il avait inventé de nouveaux mécanismes. Sébastien Erard adopta, pour le grand piano du premier modèle fabriqué dans ses ateliers, le mécanisme anglais et le modifia.

« Pendant l'espace de douze années, aucun changement ne fut introduit dans le système de construction des pianos de ce facteur; mais le célèbre pianiste Dussek, arrivé à Paris vers la fin de 1808, et accoutumé à la légèreté des pianos allemands pendant son long séjour dans le nord de l'Europe, pria Sébastien de satisfaire aux nécessités de son talent par un mécanisme moins lourd que celui des pianos anglais et français. Le génie d'Erard eut bientôt trouvé la solution du problème; il construisit pour l'artiste un instrument dont les détails étaient autant de traits d'invention, et sur lequel Dussek excita des transports d'enthousiasme dans les concerts donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamarre à leur retour de Russie, en 1809 et 1810.

« Le temps était venu où les transformations allaient s'opérer dans la musique en général et dans la musique de piano en particulier. Insensiblement, le développement progressif

(1) L'étendue du clavier est portée par Erard, en 1796, à cinq octaves et demie. Quatre ans après, les Allemands lui donnèrent six octaves complètes, en ajoutant toujours à la droite du clavier. Ces derniers instruments deviennent d'un usage général en 1816. Le piano gagne une demi-octave en 1820; sept ans plus tard, les claviers à six octaves et demie sont d'un usage à peu près général. (Castil-Blaze, LE PIANO, etc.)

de la puissance sonore et de sa coloration par les nuances devint un besoin. Il fallut que le piano suivît en cela la marche de l'instrumentation. De nouveaux effets étaient devenus nécessaires ; après les efforts faits pour l'amélioration du mécanisme des touches, il fallait donc songer à augmenter le volume du son. Au lieu des cordes grêles dont on avait monté le piano, on comprit qu'il en fallait de plus fortes pour obtenir l'intensité désirée ; mais, par cela même, toutes les proportions devaient être modifiées, car, pour mettre de grosses cordes en vibration, il fallait des marteaux plus puissants, et, par suite, des leviers plus longs. De tout cela résultait la nécessité de soumettre tout le mécanisme du piano à de nouvelles combinaisons qui fussent en rapport avec les effets qu'on voulait produire.

« Accoutumé depuis longtemps à donner des preuves de la richesse de son imagination dans les nécessités de l'art, Sébastien Erard ne pouvait rester en arrière dans ces circonstances.

« Longtemps occupé de son admirable invention de la harpe à double mouvement, il venait de porter à sa dernière perfection cet effort de son génie, lorsqu'il prit la résolution de faire dans le piano une révolution non moins remarquable en le dotant de la possibilité de nuancer le son à volonté, ou plutôt suivant les inspirations des artistes. A l'examen des problèmes qu'il s'était proposés pour donner aux exécutants les moyens suffisants d'expression et les délicatesses du toucher, on serait tenté de croire qu'il avait prévu, par intuition, les nécessités de l'avenir. La solution de ces problèmes présentait de telles difficultés, que, nonobstant une imagination féconde en ressources et une connaissance étendue des principes de la mécanique, il fallut à Sébastien Erard de longues méditations pour triompher des obstacles accumulés dans l'objet qu'il se proposait. Ce ne fut qu'en 1825 qu'il eut enfin terminé son œuvre et qu'il prit en Angleterre un brevet pour l'invention du mécanisme à double échappement. Il n'en recueillit pas immédiatement les fruits par la fabrication, car il ne suffisait pas d'avoir inventé, il fallait exécuter, et pour cela

il fallait des ouvriers capables de bien faire un mécanisme qui exige autant de délicatesse que de précision.

« Ici commence la part de Pierre Erard, neveu de Sébastien, que la mort a enlevé, en 1855, à l'art, à sa famille, à ses amis. Ce fut lui qui se chargea de réaliser l'invention du nouveau grand piano de Sébastien, car celui-ci, préoccupé de la fabrication des orgues, dans lesquelles son génie inventif voulait introduire l'expression par la pression du doigt, s'était retiré à son château de la Muette, près de Paris, où se faisaient ses essais. Tour à tour à Paris et à Londres, Pierre Erard accoutumait les ouvriers de ses deux maisons, qui n'en faisaient qu'une seule sous sa direction, aux travaux qu'exigeait le nouveau grand piano pour la perfection du fini, et portait ses soins vers le moyen d'assurer la solidité de la caisse de l'instrument, en opposition au tirage énorme des grosses cordes dont il était monté. Le premier modèle parfait du grand piano, qui depuis a tant ajouté à la réputation d'Erard, fut terminé à Londres en 1829. Bientôt après, les ateliers de Paris produisirent avec une égale perfection ce même instrument, qui parut avec éclat à l'exposition de 1834. Ce fut à cette époque que Pierre Erard imagina les agrafes qui fixaient d'une manière invariable le niveau des cordes sur le sillet en les distançant régulièrement, invention adoptée depuis par tous les facteurs pour les grands pianos (1). »

Ces derniers acquirent bientôt une vogue universelle On les décorait d'ailleurs d'une façon merveilleuse. (2) Dans une

(1) Pierre Erard a publié un ouvrage intitulé : *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Erard depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'Exposition de* 1834. Paris, 1834, in-f°.

(2) On a pu voir chez Erard un grand piano doré en entier. Pape en a fait un couvert en ivoire pour la duchesse de Berri. Ces deux pianos sont les plus riches que j'aie vus. Les plaques d'ivoire de ce dernier piano sont larges comme un mouchoir; aucune dent d'éléphant n'a jamais présenté cette surface prodigieuse. C'est par un moyen fort ingénieux que le facteur a pu obtenir des lames d'ivoire aussi étendues. Il a inventé une scie qui tourne autour de la dent, au lieu de la diviser d'une manière horizontale. Cette scie manœuvre comme le couteau que l'on tient en main pour peler une orange, une pomme. C'est par le même procédé que Pape nous donne

Fête de jour, article allégorique publié en août 1834 par le journal *le Protée*, la Mode et son changeant époux donnent un concert dans leur château : « On fit de la musique, une délicieuse et savante musique d'artiste, le chant poétique de Monpou se confondit à la voix suave de Boulanger, disant les mélodieux accords de Mme Duchambge. On entendit des morceaux d'ensemble. Un jeune élève de Herz se mit à un piano d'Erard, qui fit tort au talent, occupé que l'on était de regarder l'instrument devant lequel était assis le pianiste. » Et l'auteur de l'article poursuit, après une courte digression : « Nous arrivons maintenant au piano devant lequel est assis le jeune artiste ; il est doré en entier ; ses pieds grêles sont entourés de guirlandes de feuillage, et sur sa principale face se dessinent des médaillons habilement peints à l'huile. En le regardant, on est fort embarrassé de décider si l'on admire une imitation ou une antiquité, si cet instrument était destiné au palais des Tuileries ou s'il vient du château de Versailles. »

Tout merveilleux que soit un pareil instrument, probablement unique alors dans son genre, il céderait aujourd'hui bien certainement la palme au splendide piano à queue exposé par la maison Erard au Champ de Mars en 1878. Ce roi des pianos, en pur style Louis XVI, est revêtu de thuya blond, manteau luxueux, qui se marie admirablement avec les dorures dont il est chamarré, et qu'enrichissent encore de délicieuses peintures d'une finesse coquette et mondaine, dues au pinceau de Gonzalès.

ces dessus plaqués sur lesquels on voit un dessin régulier comme un manteau d'hermine. Les nœuds du bois y sont répétés à distances égales, un peu *smorzando*. Ce placage est un long ruban déroulé sur une branche, une racine d'acajou, de peuplier, d'orme, sur un fragment de 2 ou 3 pouces de diamètre, et qu'il eût fallu jeter au feu, malgré la richesse des accidents, avant que Pape eût trouvé le moyen de le dérouler comme on fait d'une carte de géographie. (Castil-Blaze, LE PIANO, dans la *Revue de Paris*, année 1839.)

X

Une autre grande maison, la maison Pleyel, se plaça depuis au premier rang parmi les facteurs de pianos de Paris. Celle-ci, fondée en 1807, par Ignace Pleyel, compositeur célèbre et élève favori d'Haydn, devint, en 1824, sous la direction de Camille Pleyel, son fils, une des plus importantes du continent.

Camille Pleyel se livra d'abord avec une ardeur et une patience infatigables à la recherche des lois qui assurent aux pianos toutes les qualités qu'on exige aujourd'hui de cet instrument. Au milieu de ses travaux et de ses innombrables expériences, il est un principe dont il ne s'est jamais écarté et dont il n'a jamais voulu se départir, c'est celui de l'*échappement simple.* « Sa conviction profonde, dit M. Georges Kastner, puisée dans les études qu'il avait faites comme pianiste (1), a toujours été que la main doit être en communication aussi immédiate que possible avec la corde, et que l'interposition du mécanisme, si ingénieux qu'il soit, n'apporte que bien peu d'avantages en compensation des difficultés qu'il crée à l'artiste dont l'âme veut passer tout entière dans la vibration de son instrument. Cet échappement simple permettait à Kalkbrenner, ce pianiste si correct et si énergique, de déployer toute la netteté et la vigueur de sa magistrale exécution, tandis que Chopin trouvait dans le piano de Pleyel l'interprète délicat et fidèle auquel il pouvait se fier avec abandon à toutes les émotions de son jeu tendre et passionné. »

C'est donc à perfectionner sans cesse le mécanisme du piano plutôt qu'à chercher de nouveaux systèmes que s'est constamment appliqué Camille Pleyel. Il a voulu donner au jeu de cet échappement simple toute la franchise et toute la netteté possibles ; aussi son clavier est-il éminemment favorable à faire ressortir toutes les finesses de l'exécution.

Tout en poursuivant ses travaux sur le mécanisme, Camille

(1) Camille Pleyel mourut à Paris, le 4 mai 1855, à l'âge de soixante-trois ans. Il avait fait ses études musicales sous la direction de son père et reçu les conseils de Dussek pour le piano.

Pleyel portait son active attention sur les autres parties de la fabrication, et il passa plusieurs années dans l'étude et l'observation des bois propres à la table d'harmonie, base de la sonorité des instruments; la traction des cordes, leur filage, le mode d'insertion des points d'attache, ont été successivement l'objet de ses méditations laborieuses.

Aujourd'hui, la maison Pleyel est gérée par M. Auguste Wolff, ancien lauréat du Conservatoire, où il professa le piano pendant cinq ans, et qui, par des connaissances spéciales en dehors des études de cette position, avait mérité que M. Camille se l'attachât d'abord comme élève et en fît ensuite, après plusieurs années, son associé.

M. Auguste Wolff, en suivant religieusement les traditions de son maître et en dirigeant ses efforts vers les progrès qui étaient son but constant, a réalisé l'exécution de plusieurs perfectionnements auxquels M. Pleyel avait consacré ses derniers travaux. Ainsi a pu être produit, à la fin de l'exposition de 1855, le piano à double percussion qui a vivement attiré l'attention.

On doit également à M. Wolff l'invention d'un instrument indépendant, à clavier de pédales, pouvant s'adjoindre à un piano, de quelque façon qu'il soit. Ce *pédalier*, dont la sonorité est magnifique, offre aux artistes le moyen d'étudier les œuvres des anciens maîtres ; il est destiné à seconder les travaux de toutes les personnes qui s'occupent de l'étude de l'orgue.

Voici ce que Niedermeyer disait de cet instrument dans le journal *la Maîtrise* du 15 décembre 1857 : « Un musicien distingué, M. Auguste Wolff, chef de la maison Pleyel, Wolff et Cie, vient d'inventer un pédalier tout à fait indépendant, ayant ses cordes et ses marteaux aussi bien que son mécanisme particuliers. Cet instrument n'est pas volumineux et peut être introduit dans les plus modestes appartements. C'est une espèce d'armoire adossée à un mur ; l'exécutant s'assied sur un banc fixé sur le devant, qui s'élève ou s'abaisse à volonté ; les pédales se trouvent sous ses pieds, et il place devant lui un piano quelconque, droit, carré ou à queue. La hauteur

du buffet, qui permet de donner aux cordes une longueur et une grosseur inusitées, et la largeur de la table d'harmonie, relativement fort grande pour un instrument qui ne contient que deux octaves et demie, donnent au son une beauté et une puissance tout à fait particulières. Dans les meilleurs pianos à queue, la dernière octave et surtout la dernière quinte donnent des notes aussi peu agréables que peu distinctes. Dans le pédalier de M. Auguste Wolff, le dernier *ut* est aussi pur et aussi plein que celui des meilleurs tuyaux et flûtes de 16 pieds. Ainsi que dans l'orgue, où l'on ajoute toujours un jeu de 8 pieds à un jeu de 16 pieds, M. Auguste Wolff, pour tempérer la gravité des grosses cordes de son instrument, a eu l'heureuse idée d'y joindre des cordes plus fines, qui produisent en même temps l'octave supérieure. La vibration des sons se prolonge avec une plénitude remarquable. Ce bel instrument a encore l'avantage d'être d'un prix peu élevé ; aussi nous paraît-il destiné à rendre de très grands services. Désormais l'organiste, sans sortir de chez lui, pourra étudier les morceaux d'orgue les plus compliqués ; le pianiste pourra se familiariser avec les nombreux chefs-d'œuvre des grands maîtres écrits avec la pédale obligée, et les compositeurs trouveront, pour la musique de piano, des ressources nouvelles dans cet instrument qui, nous le croyons, est appelé à devenir le complément de tout piano à queue (1). »

N'oublions pas de mentionner la fabrique de pianos de M. H. Herz, aujourd'hui une des trois premières de la France. A l'exposition universelle des produits de l'industrie en 1855, les grands pianos sortis de cette maison ont produit une vive

(1) L'idée du pédalier n'est pas neuve ; elle fut appliquée bien anciennement aux clavecins. Sébastien Bach possédait un *cembalo con pedale*, et écrivit pour cet instrument des morceaux d'une beauté magistrale. « Sébastien Erard construisit un pédalier, et son neveu le reproduisit en 1839 et en 1844. Le clavier de pédales, avec sa caisse sonore, ses cordes et son mécanisme, se trouve alors séparé du corps de l'instrument. J'ai entendu M. Quidant, compositeur distingué et instrumentiste très habile, exécuter sur ce piano des fugues de Bach inexécutables sur des pianos ordinaires. » (Comte Ad. de Pontécoulant, *Organographie*, t. II, p. 502.)

impression sur le jury, qui leur a décerné la plus haute récompense.

XI

En résumé, la tendance des facteurs a toujours été d'augmenter la sonorité du piano. Le clavecin, comme on l'a vu, n'était guère qu'une sorte de grande mandoline à clavier, qu'on cherchait à rendre aussi agréable à l'oreille qu'à la vue. Le piano, plus sonore, a appelé la science à son aide, et a tout sacrifié à la puissance du son. C'est ainsi qu'a pu être résolu le problème qui, selon Fétis, consiste à « produire le meilleur son possible, le plus intense, le plus moelleux, le plus clair, le plus suave, le plus égal dans toute l'étendue de l'octave ». Depuis un certain nombre d'années, cet instrument a peu changé, et, à part quelques nouvelles améliorations, il paraît être arrivé aujourd'hui à un degré de perfection qui peut difficilement être surpassé.

«Quand une chose ne peut plus progresser, écrivait, en 1878, M. Léon Pillaut (1), elle cherche à se transformer. Le piano nous semble s'engager dans cette voie. On a pu remarquer, à l'Exposition universelle, un assez grand nombre d'essais tendant à modifier le caractère et l'usage du piano. Les facteurs en effet paraissent, depuis quelque temps, s'arrêter dans la recherche de la quantité du son, et leurs efforts tendent plutôt à faire du piano un instrument à sons aussi prolongés que possible. C'est dans ce but qu'a été inventée la *pédale tonique* ou *harmonique*, de la maison Pleyel, Wolff et Cie. Elle consiste en une troisième pédale, placée entre celles du piano. Elle a pour but de laisser résonner certaines notes, tandis que les autres restent soumises à l'action de l'étouffoir. Plusieurs facteurs étrangers se montrent également préoccupés de la prolongation des sons du piano, à l'aide d'une pédale spéciale. Tout autre est le système de M. Henri Herz. Ce facteur a cherché la continuité du son au moyen d'un méca-

(1) *Le Piano à l'Exposition universelle, Journal officiel* du 30 octobre 1878).

nisme particulier et indépendant du piano. Ce mécanisme, inventé par M. Cardera, de Turin, et nommé *melopiano*, est adapté à un grand piano à queue, avec lequel il peut confondre ses sons ou les faire entendre séparément. La sonorité du melopiano, qui s'élève du *pianissimo* au *fortissimo*, est d'un timbre agréable et doux. Lorsqu'on la mélange avec le jeu du piano simple, elle produit l'effet d'un chœur éloigné, dont le caractère rappelle le jeu de l'orgue appelé *voix célestes*. Les effets heureux et agréables obtenus de la sorte ont beaucoup de charme. »

« A côté de ces recherches nouvelles portant sur l'instrument lui-même, poursuit M. Léon Pillaut, nous devons signaler le piano à double clavier inverse de M. Mangeot, qui a surtout une importance théorique. Qu'on s'imagine deux pianos à queue posés l'un sur l'autre de façon que les deux claviers se trouvent immédiatement superposés comme les claviers de l'orgue. Jusque-là cette disposition n'aurait pour avantage que de mettre à la portée des deux mains de l'exécutant deux pianos séparés et complets. Mais ce qui fait l'originalité du piano de M. Mangeot, c'est que le clavier supérieur a les sons graves à la main droite et les sons aigus à la main gauche : *la série des sons est renversée*. Au lieu d'aller du grave à l'aigu de gauche à droite, comme on l'a toujours pratiqué depuis qu'il y a des instruments à clavier, elle va de droite à gauche en descendant.

« Ce que peut produire l'accouplement de ces deux claviers inverses est, pour le moment, difficile à définir. Il est certain que l'art du pianiste en sera fortement influencé.

« Jusqu'à présent, un seul artiste s'est adonné à l'étude des claviers renversés ; c'est M. Zarebski, ami et élève de Liszt, qui obtint de cet instrument des effets surprenants. Quand on entend ainsi toucher le piano à deux claviers, sans le voir, il semble d'abord qu'on perçoive les sons d'un duo de piano. Puis, la précision de certains traits à l'unisson oblige à reconnaître qu'il n'y a qu'un seul exécutant qui puisse les jouer ainsi ; enfin, on cesse de se rendre compte de la possibilité des dessins rapides de la main gauche, et ce n'est qu'en re-

gardant l'instrument qu'on comprend comment peuvent se produire toutes ces nouveautés. Les difficultés spéciales de la main gauche n'existent plus, puisqu'on peut les exécuter avec la main droite sur le clavier supérieur.

« Les limites de la virtuosité, qu'on croyait atteintes, se trouvent encore reculées.

« Il est aussi très certain que le clavier renversé donnera lieu à quelques trouvailles harmoniques.

« Quand on lit un morceau de musique ordinaire et qu'on le joue sur le clavier renversé, il se produit des combinaisons très inattendues, dont quelques-unes sont curieuses. Les intervalles des accords ne se trouvent pas *renversés*, comme on pourrait le croire, mais *transposés* de la façon suivante :

« Lorsque deux gammes chromatiques se meuvent en sens inverse, elles se rencontrent en leur milieu, à l'unisson sur une note. C'est de chaque côté de ce milieu et symétriquement qu'a lieu la transposition. Sur le piano de M. Mangeot, la rencontre a lieu, autant qu'il nous souvient, sur le *ré*, qui est au milieu du piano.

« Quand on lit et qu'on joue un morceau de musique sur le clavier renversé, toutes les notes de la clef de *sol* qui sont au-dessus de ce *ré* font entendre des sons graves qui sont échelonnés symétriquement au-dessous, à la même distance du *ré* du côté grave qu'ils étaient du côté aigu, la note la plus haute de la clef de *sol* correspondant à la plus basse de la clef de *fa*.

« C'est ainsi que l'accord *sol si ré,* écrit dans les portées de la clef de *sol,* fait entendre l'accord mineur *ré fa la,* qui s'écrit dans les portées de la clef de *fa*.

« C'est comme si on repliait la moitié du clavier sur l'autre. Malgré les étrangetés harmoniques qui résultent de cette transformation, c'est moins dans le langage musical que dans la virtuosité de l'exécution, que le piano à claviers inverses est destiné à faire découvrir beaucoup de nouveautés. C'est d'ailleurs seulement dans quelques années qu'on pourra, si ce système est adopté, apprécier quels changements il aura apportés dans l'art musical. »

XII

Primitivement, les pianos n'embrassaient que cinq octaves ; aujourd'hui ils en ont sept et même sept et demie. D'abord, on ne mit qu'une corde pour une note donnée ; mais, pour renforcer les sons, on réunit plus tard trois et quatre cordes tendues à l'unisson. Des constructeurs, entre autres Pleyel, sont, il est vrai, revenus depuis aux pianos monocordes, en remplaçant les triples cordes par des cordes simples d'une grande sonorité ; mais cet usage n'a pas prévalu.

Il y avait autrefois des pianos à *barrage* ou charpente horizontale, abandonnés depuis 1827 pour le piano droit, créé à cette époque. Comme on l'a vu précédemment, c'est Roller qui, réalisant une idée émise par un ouvrier de la maison Erard, nommé Bulmer, a créé les *pianos droits*, dont l'usage est aujourd'hui si répandu (1). Dans les pianos dits *à queue*, les cordes s'allongent perpendiculairement au clavier ; aussi la caisse, appuyée sur trois pieds, suit-elle, à partir du clavier, la diminution de la longueur des cordes, et va-t-elle en se rétrécissant en forme de *queue* (2). Dans les pianos dits *carrés*, les cordes sont disposées parallèlement au clavier, qui occupe ainsi une partie de l'un des côtés de la caisse de forme rectangulaire et soutenue par quatre pieds. « Comme ces deux espèces de pianos occupent une grande place dans les appartements, qui sont *si étroits de nos jours,* lit-on dans un article du *Dictionnaire de l'industrie manufacturière*, publié en 1837, on a imaginé de placer les cordes dans un plan vertical, de sorte que la caisse est verticale elle-même, et ne prend pas même 18 pouces d'épaisseur. On a réduit

(1) Quinze ans auparavant, en 1812, les Erard avaient pris un brevet de quinze ans pour des pianos « en forme de secrétaire ».

(2) Malgré les qualités exceptionnelles du piano à queue, il y a trois motifs puissants qui font qu'on lui préfère le piano droit : « le premier, c'est son prix, trop élevé pour les bourses modestes ; le second, le trop grand espace nécessaire pour le bien placer ; le troisième, c'est de ne pas réunir à ses bonnes qualités celle d'un meuble élégant. » (Guillaume d'Ax, *les Mystères du piano*.)

aussi la largeur de ces instruments en tendant les cordes non dans le sens de cette longueur, mais dans celui de la hauteur. » Telle est l'origine de nos pianos droits, connus d'abord sous la dénomination anglaise de *pianos de cabinet*.

Roller, l'inventeur de ce genre de pianos, eut recours, en 1820, à un mécanisme ingénieux pour permettre aux artistes de transposer. Il fit porter, au moyen d'un mouvement donné à tout le clavier et aux marteaux, chaque marteau sur les cordes voisines de droite à gauche ou de gauche à droite, de sorte que les touches font rendre des notes plus hautes ou plus basses d'un demi-ton ou d'un ton entier. Cette transposition mécanique évite aux exécutants les difficultés de transpositions raisonnées qu'ils ont à combiner, quand le chanteur qu'ils accompagnent trouve le morceau de chant trop haut ou trop bas pour sa voix, et veut sortir du diapason de l'instrument. Les pianos transpositeurs ont été depuis perfectionnés par le facteur Montal.

Outre les pianos ordinaires, on en a fait à diverses époques qui s'éloignent plus ou moins des systèmes généralement adoptés. Les *pianos à sons soutenus* sont de ce nombre. On les appelle ainsi, parce qu'ils jouissent de la propriété de soutenir les sons pendant que d'autres sont étouffés. Les premiers paraissent avoir été fabriqués, en 1843, par les frères Boisselot, de Marseille. Les *pianos octaviants*, attribués à Philippe de Girard (1805), donnent à volonté l'octave de la note que l'on touche. En 1856, les facteurs parisiens Lenz et Houdard inventèrent les pianos scandés. Ceux-ci permettent de produire simultanément, dans les différentes parties du clavier, les nuances les plus opposées, et de faire ainsi dominer à volonté, suivant le développement de la pensée musicale, les barres, le médium ou les dessus de l'instrument. Les *pianos trémolophones*, ainsi nommés parce qu'ils permettent d'exécuter le trémolo, sans que le doigt ait besoin de faire autre chose que d'appuyer sur la touche, passent pour avoir été inventés par Philippe de Girard. Pape les a beaucoup améliorés en 1835. Les *pianos sténographes* ont pour objet d'écrire la musique à mesure que le compositeur l'improvise.

Le premier modèle connu a été construit, en 1769, par le mécanicien allemand Hohlfeld. Une foule d'essais analogues ont été faits depuis, mais toujours sans succès. Les plus récents sont ceux de Carrère (1827), d'Eisenmenger (1836), de Pape (1844), de Guérin (1844) et d'Adorno (1855). Les *pianos-orgues* réunissent les effets du piano à ceux de l'orgue. Ils se composent d'un piano ordinaire et d'un jeu d'orgue à anches libres, et leur mécanisme permet de jouer des deux instruments à la fois ou seulement de l'un d'eux. Ces pianos datent d'une trentaine d'années : on cite, parmi les moins imparfaits, le *piano-mélodium* de M. Alexandre, et l'*harmonicorde* de M. Debain (1). Le *piano-quatuor*, inventé en 1867 par M. Baudet, n'est qu'une réduction de l'*orchestrion* d'Antoine Kunz, de Prague, à la fin du dix-huitième siècle. Cet instrument avait la forme d'un piano organisé, mais dont la caisse était beaucoup plus élevée et renfermait un orchestre complet. Le piano-quatuor imite les sons du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contrebasse. Les *pianos-mécaniques*, perfectionnés en 1854 par M. Debain, sont à deux fins : ils se jouent comme à l'ordinaire ; mais, quand on ne sait pas la musique, on peut y exécuter plusieurs morceaux en tournant une manivelle qui met en mouvement un cylindre ou des planchettes piquées. Ces instruments, qui sont la négation de tout ce qu'il y a de poésie dans l'art, paraissent avoir été imaginés en Allemagne au commencement du siècle actuel.

Il nous reste à apprécier, avec M. de Pontécoulant, les di-

(1) L'harmonicorde rappelle le *piano-harmonica*, inauguré par Schmit sous le premier empire. *Le Chansonnier aux portiques, ou Coup d'œil d'un amateur sur l'Exposition des produits de l'industrie française de l'an* 1806, en parle en ces termes :

Grands amateurs d'harmonie,
Et de douce mélodie,
L'harmonica-piano
Est un chef-d'œuvre nouveau.
Ne connaissant pas les causes
Des beaux sons que l'on entend,
On croit que dix virtuoses
Sont cachés dans l'instrument.

verses natures de pianos. « Le *piano allemand* manque de grâce ; les sons sont peu forts, mais suaves, veloutés et empreints d'une certaine lourdeur. Le *piano anglais* est brillant, d'une sonorité un peu sèche ; la vibration manque d'élasticité. Le *piano français* se distingue par l'élégance de ses formes, par une sonorité claire, parfois élégante, mais qui manque de portée. Quand je dis le piano français, j'entends les instruments provenant des grandes maisons, car si l'on sort de ces grands établissements, on ne rencontre que des pianos ayant la même forme, la même caisse, le même mécanisme, le même tablage, parce que ces instruments ne sont composés que de pièces construites chacune chez un industriel qui s'occupe spécialement et uniquement de sa fabrication. Celui qui réunit ces diverses pièces se dit *facteur*, mais c'est à tort, puisqu'il ne fait que les assembler. »

XIII

Les plus célèbres pianistes du commencement du dix-neuvième siècle sont : Beethoven, J.-B. Cramer, Dussek, John Field, Hummel, Mendelssohn, Moscheles, Sigismond Neukomm, Steibelt, Weber, etc. De nos jours, on a vu briller, tour à tour, Valentin Alkan, Ascher, Mme Béguin-Salomon, Bertini, Chopin, Mlle Wilhelmine Clauss (Mme Szarvady), Czerny, Alph. Duvernoy, Delaborde, Diemer, Dœlher, Mme Essipoff, Henri Tissot, Fumagalli, Goria, Gottschalk, Stephen Heller, Jacques et Henri Herz (1), M. et Mme Jaëll,

(1) Dans un voyage en Amérique, entrepris, de 1845 à 1851, par Henri Herz, aujourd'hui directeur de l'importante manufacture de pianos qui porte son nom, cet excellent pianiste compositeur eut une aventure probablement jusqu'ici sans exemple. Arrivé en 1849 en Californie, il y organisa une série de concerts envahis par la multitude des chercheurs d'or. Sa première audition fut marquée par des circonstances singulières et presque grotesques. « Au moment de se faire entendre, Herz s'aperçut que l'instrument indispensable, le *piano,* n'était pas dans la salle. Personne n'y avait songé, et il n'y en avait pas un seul dans la ville naissante de Sacramento. Que faire ? « Chan- « tez-nous une romance française ! » s'écrièrent plusieurs personnes. Et Herz les satisfit... sans accompagnement. Pendant ce temps, quelques auditeurs

Kalkbrenner, Mlle Rosa Kastner (Mme Escudier), Krüger, Charles Lavignac, Félix Le Couppey, Franz Liszt, Louis Lacombe, Ernest Lubeck, Magnus, Marmontel, Mme Massart, Georges Matthias, Georges Pfeiffer, Planté, Mme Pleyel, Emile Prudent, Alfred Quidant, Ravina, Mme Rémaury-Montigny, Henri Rosellen, Théodore Ritter, Rosbenain, Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Schulhoff, Robert Schumann, Stamaty, Mme Tardieu de Malleville (Mlle Louise Mattmann), Thalberg, Zimmermann, etc., etc.

Citons maintenant les principaux facteurs modernes : Aucher, Alexandre Bataille, Baudet, Beckers, Alph. Blondel, Bord, Blanchet, Boisselot (de Marseille), Debain, Dietz, Erard, Fradentaler, Frantz, Herz, Kriegelstein, Lacape, Liechtenthal, Mangeot frères, Mercier, Montal, Pape, Pfeiffer, Pleyel, Rinaldi, Roller, Sistermann, Scholtus, Souffleto, Wolfel, etc., etc., (1).

C'est au génie industriel de quelques-uns de ces facteurs que sont dus les pianos devenus célèbres, exposés aujourd'hui au musée du Conservatoire de musique. Tels sont, entre autres, le piano d'Herold (n° 228) ; le piano d'Auber, au clavier tout taché d'encre (n° 229) ; le piano de Boïeldieu (n° 230) ; le grand piano de Meyerbeer (n° 231) ; le piano de Carafa (n° 232) ; le piano de Clapisson (n° 233).

s'étaient décidés à aller chercher, à un ou deux milles de là, une espèce de clavecin qu'ils apportèrent sur leurs épaules. Une seule octave de l'instrument avait les cordes passablement accordées : ce fut sur cette octave que l'artiste dut s'escrimer. Tout le monde, y compris le *pianiste,* avait allumé des cigares, et la soirée se termina à la satisfaction générale, avec la demande d'un second concert, pour lequel Herz fit venir un piano de San-Francisco. » (Fétis, *Biographie universelle des musiciens.*)

(1) Le nombre des facteurs de pianos a subi une progression surprenante. En 1778, la France n'en possédait qu'un seul : Erard ; en 1785, trois seulement : Erard, Sistermann et Fradentaler ; elle en comptait dix en 1795 ; aujourd'hui on en compte environ deux cents pour la seule ville de Paris.

XIV

Le piano, « ami rare et discret, qui ne parle que quand on l'interroge et sait se taire à propos », selon les expressions du compositeur Halévy, n'est formé que de matières inertes, et cependant, comme s'il vivait, il se prête aux passe-temps les plus frivoles, aussi bien qu'aux études les plus sérieuses ; il est mêlé aux plus intimes sentiments de notre cœur ; il excite notre joie, il adoucit notre tristesse, il a une voix, on dirait qu'il a une âme. Sa grande conquête est d'avoir fait pénétrer dans nos demeures, avec l'air, la lumière et la chaleur, ce qu'il y a de plus insaisissable et de plus libre dans la nature, le son ; il a su s'emparer du murmure des feuilles et de l'eau, des bruits de l'air, des chants aériens de l'oiseau, de la voix du monde enfin, et, après l'avoir saisie, la réduire sous ses lois, et faire de l'harmonie un phénomène qui va jusqu'à la merveille. Eh bien ! tout inimaginable que cela soit, le piano n'en a pas moins été banni de quelques salons d'élite, sous prétexte qu'il a tué la conversation. « Il est temps de surveiller le piano, écrivait jadis Alphonse Karr ; je lui pardonnerais volontiers son audace et son outrecuidance, mais je ne puis lui passer l'ennui qu'il répand dans les meilleures sociétés. » M. Edouard Fournier, le savant et spirituel érudit de *Paris démoli*, ne montre pas moins d'aigreur contre le clavecin, « cet humble et strident devancier du monotone piano, qui avait au moins le mérite de ne pas se faire entendre. » Dans une intéressante causerie de *l'Opinion nationale* (décembre 1875), M. Jules Claretie cite ce rondeau de Théodore de Banville :

On cause, chez Victor Hugo,
Sans redouter nul pianiste.
Tout flûtiste ou violoniste
Est reçu là comme Iago.
Vint-il de Siam ou du Congo,
Pas d'accueil pour le symphoniste ;
On cause, chez Victor Hugo,
Sans redouter nul pianiste.

Quoi qu'il en soit, à part quelques exceptions et malgré les mauvaises plaisanteries dont le piano a été l'objet, « malgré la très mauvaise musique que l'on a composée et que l'on compose encore tous les jours pour cet instrument, malgré le mauvais goût, l'intelligence et le charlatanisme de bon nombre de pianistes, le piano donne à la pensée musicale des moyens d'interprétation qui n'appartiennent qu'à lui. Par le nombre de ses notes, par les ressources de son harmonie, il rend les plus grands services au compositeur, et constitue pour ainsi dire un orchestre à lui tout seul. Il se marie très bien avec la voix ; il fournit facilement de beaux accords ; il peut et doit développer le sens musical. Il ne faut donc pas s'étonner de le voir partout : dans les salles de concert et dans les plus humbles demeures (1). » Ces lignes charmantes contiennent une appréciation aussi juste qu'élevée du rôle important que remplit aujourd'hui le piano, cet instrument cosmopolite, ce fidèle compagnon du foyer, dans les usages de la vie intime.

SPIRE BLONDEL.

(1) Casimir Collomb, *la Musique*. Paris, Hachette, 1878, in-8°.

Paris. — Typographie A. HENNUYER, rue d'Arcet, 7.

1825 CINQUANTE-CINQUIÈME ANNÉE. 1880

REVUE BRITANNIQUE

REVUE INTERNATIONALE POLITIQUE, SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE M. PIERRE-AMÉDÉE PICHOT

Par livraisons mensuelles d'environ 300 pages, quelquefois accompagnées de gravures et de cartes

Littérature. — Beaux Arts. — Sciences. — Histoire. — Critique.
Biographie. — Économie politique. — Industrie. — Statistique. — Agriculture.
Commerce. — Voyages. — Romans. — Théâtres. — Miscellanées, etc., etc.

Ce n'est pas après plus d'un demi-siècle d'existence qu'un recueil qui occupe dans la presse le rang de la Revue Britannique a besoin d'un long prospectus. Mais la Revue Britannique, jalouse d'acquérir de nouveaux lecteurs, tout en conservant ses souscripteurs primitifs, ne saurait négliger d'appeler de temps en temps l'attention du public éclairé sur ses nombreux travaux, qui composent une véritable encyclopédie scientifique et littéraire. Fière d'avoir eu l'initiative d'une foule d'idées utiles et pratiques, toujours en quête de tout ce qui peut rajeunir son programme, la Revue Britannique doit faire remarquer à ceux qui ne la connaissent encore que par son premier titre, qu'aucun recueil de notre époque n'est moins restreint dans les limites d'une spécialité. Par conséquent, quoique puisant largement dans les Revues anglaises et tenant au courant de tout ce qui se passe en Angleterre, sa Revue n'est pas un recueil *anglais*, mais un *recueil international ou plutôt cosmopolite et universel*, où toutes les pensées se font jour ; un recueil indépendant par sa direction, affranchi de toute coterie, et le seul peut-être des recueils français qui subordonne à un plan rationnel la variété continuelle de ses articles, dont un coup d'œil jeté sur la liste ci-après peut donner une idée.

Sans vouloir critiquer les autres organes de la presse au profit de la Revue Britannique, il est permis de faire observer que c'est la seule Revue peut-être qui, dans le choix de ses articles d'imagination, ait toujours sévèrement respecté la morale et les mœurs. En même temps que plus d'une nouvelle publiée par la Revue Britannique a été heureusement transportée au théâtre, on peut lire en famille le recueil entier, qui offre des sujets d'instruction et d'amusement pour tous les âges.

La Revue Britannique, qui a pour principaux collaborateurs des savants et des écrivains d'un talent reconnu, traduit librement et en français littéraire les documents dont elle fait usage ; mais c'est en reliant ensemble les diverses parties de la rédaction, c'est en remplissant les lacunes par des notes, enfin en tendant toujours à cette unité relative, sans laquelle on réunit au hasard quelques miscellanées, mais on ne fait pas une *Revue*. Aussi la Revue Britannique aux articles traduits a-t-elle toujours ajouté des articles originaux sur les sciences, l'histoire, l'industrie, etc.; des extraits de tout livre important publié dans les deux mondes. Enfin, à côté de la correspondance scientifique, littéraire, industrielle, etc., datée de Londres, d'Edimbourg et de Dublin, prennent place des correspondances de Belgique, d'Orient, d'Espagne, d'Allemagne, d'Italie, de Russie, d'Amérique, etc., la Revue Britannique comprenant dans son cadre toutes les littératures ; celles du Midi comme celles du Nord. Là sont consignés les projets, les essais nouveaux tentés dans l'intérêt de la science, de l'art ou de l'industrie ; là se retrouvent tous ces jalons précieux qui servent à indiquer la marche de la civilisation, n'importe sous quelle forme se produisent ses progrès, n'importe sous quelle latitude ils se réalisent.

Une existence de cinquante-cinq années a valu à la Revue Britannique quelques richesses bibliographiques ; la bibliothèque du directeur actuel est une des plus complètes en livres anglais qu'il y ait à Paris et elle s'augmente chaque jour des Magazines et Recueils périodiques et de tous les ouvrages importants qui paraissent à Londres et à Édimbourg, à Leipzig, à Florence, à Madrid, à Boston, à New-York, etc. Chaque année, enfin, le Directeur, par de nouveaux voyages en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, etc., resserre ses anciennes relations et en crée de nouvelles.

BUREAUX D'ABONNEMENT POUR LA BELGIQUE

A L'OFFICE DE PUBLICITÉ

A.-N. LEBÈGUE ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

46, RUE DE LA MADELEINE, A BRUXELLES

CONDITIONS D'ABONNEMENT

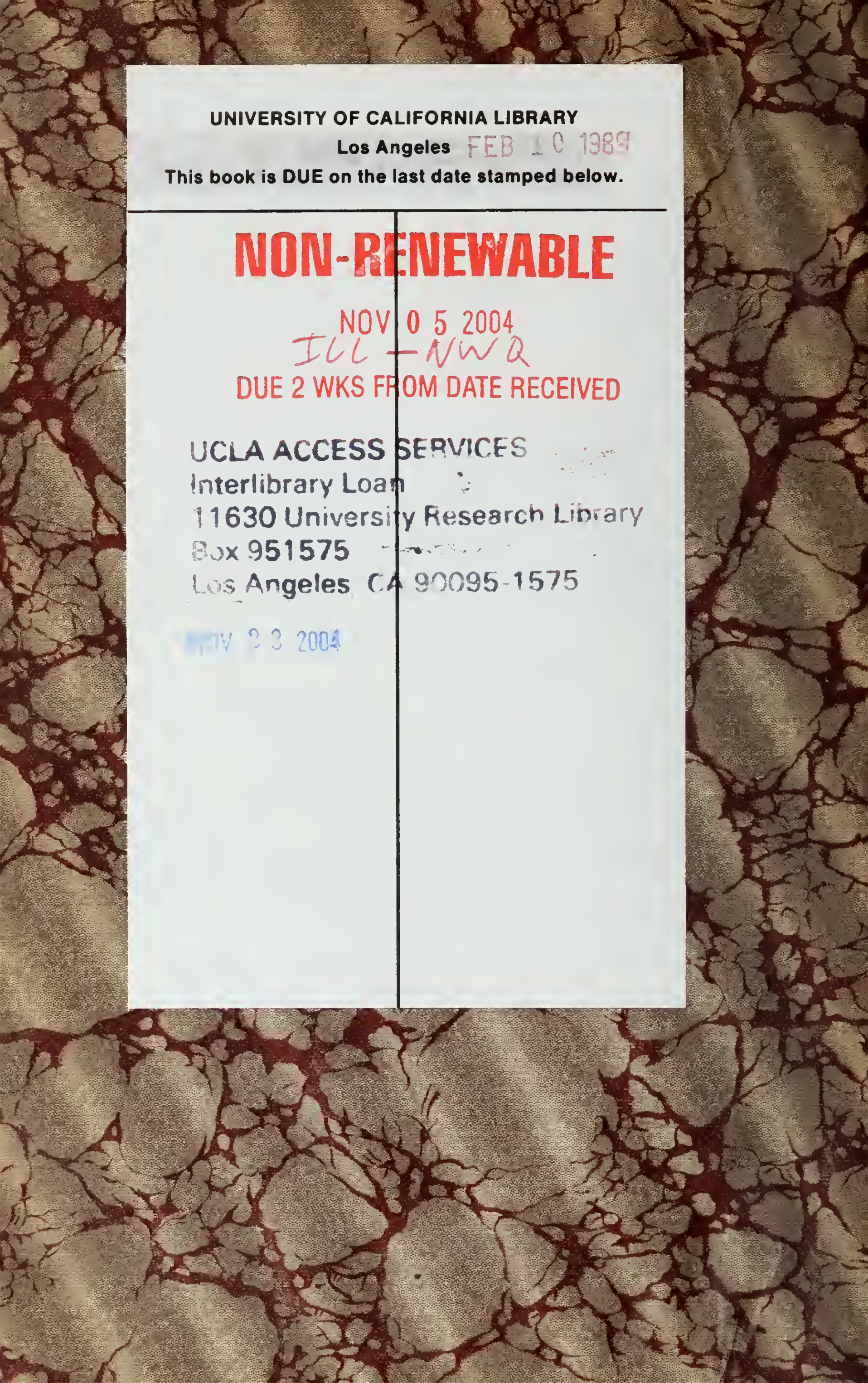
Paris..................	Six mois, 26f 50c	—	Un an, 50f »
Départements..........	Six mois, 29f 50c	—	Un an, 56f »
Étranger (union postale).	Six mois, 30f »	—	Un an, 57f »

EN PRÉPARATION :

TABLE GÉNÉRALE DE LA REVUE BRITANNIQUE DEPUIS SA FONDATION

Prix (par souscription) : **20** francs.

PARIS. — TYPOGRAPHIE A. HENNUYER, RUE D'ARCET, 7.



UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles FEB 10 1989
This book is DUE on the last date stamped below.
NON-RENEWABLE
NOV 05 2004
ILL - NWQ
DUE 2 WKS FROM DATE RECEIVED
UCLA ACCESS SERVICES
Interlibrary Loan
11630 University Research Library
Box 951575
Los Angeles CA 90095-1575


MUSIC
LIBRARY
ML
650
B65
1880
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 505 447 3

